التشابه والاختلاف في غناء " يا غزيّل" في بلاد الشام

محمد علي رضا الملاح

جامعة اليرموك ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الموسيقا

تاريخ الاستلام: 2012/4/19 **تاريخ القبول:** 2013/1/3

Similarities and Differences in Singing "Ya Ghzayel" in Bilad Al-Sham(Great Syria)

Mohammed Ali Mallah ,Music Department, Yarmouk University

ملخص

منذ أقدم العصور عرف العرب إنشاد الشعر الذي انبثق من قلب الجزيرة العربية، ثم أبدع الأندلسيون الموشحات والأزجال ليتخلصوا من الرتابة اللحنية في إنشاد القصيدة التي أصبحت من أعمدة النظم الغنائي، وباتت القصيدة والموشحات من صلب التراث الموسيقي العربي الغنيّ والمتنوّع. وما فكرة دراسة القالب الغنائي الشعبي "يا غزيل" سوى تبيان أهميّة هذا التراث الغنائي وغناه من ناحية البناء الشعري والتحليل الموسيقي، ودراسة الإيقاع والألحان وطرق معالجتها، بالإضافة إلى معرفة أصول هذا القالب الغنائي الشعبي ومحاولة حصر مستخدميه في العالم العربي، وبيان أوجه التشابه والاختلاف في أدائه في بلاد الشام.

الكلمات المفتاحية: غزيل، الغناء الشعبي، غناء شعبي.

Abstract

Since ancient times Arabs only knew the singing of the poems that grew in the heart of the Arabian Peninsula. Then they created the Andalusia "Muwashahat" and "Al-zajal" to escape the monotongus melodic line in the singing of the poem and that has become a pillar model, with lyrical essence and richness, of the arab musical heritage.

This paper studies a type of "Zajal" namely "Ya Ghzayel". In this research the author looked into the poetic structure and musical construction of that particular type of poem. The study examines the rhythm and melodies and methods treating them in this popular musical style. It also tries to identify its users in the Arab world, and the similarities and differences in the performance between the various users in Bilad al-Sham (Greater Syria).

المقدمة:

تقوم هذه الدراسة على رصد نماذج غنائية مختلفة لأحد أنواع الزجل الشعبي في منطقة بلاد الشام ، ويتم ذلك في منطقة شمال الأردن حيث أجريت بعض المقابلات الشخصية مع فئة من المجتمع الأردني من قاطني المنطقة الشمالية، وكانت الفئة العمرية لهم بين 112 عاماً اكبرهم سنا و65 عاماً أصغرهم سناً.وبعد الحصول على هذه النماذج جرى عرض لطريقة وأسلوب غناء هذا النمط وتحليله موسيقيا.

وتركز الدراسة على أحد قوالب الغناء الشعبي المعروفة في بلاد الشام " يا غزيل "، ويمكن لهذه الدراسة ان تكون أنموذجاً أساسياً لدراسات أخرى، بأمكانها تسليط الضوء على القوالب الأخرى من الزجل الشعبي في منطقة بلاد الشام عامة وفي الأردن على وجه الخصوص.

مشكلة الدراسة:

لم يسبق أن أجريت دراسة تحليلية موسيقية في الاردن لأحد قوالب الزجل الشعبي وخصوصاً قالب " يا غزيّل ". وتبيان أوجه التشابه والاختلاف في طريقة الغناء في منطقة بلاد الشام، ومع وجود بعض الآراء التي توكد عدم انتشار هذا القالب الغنائي في الأردن، فإنّ الحاجة ماسة لمثل هذه الدراسة للتعرف إلى مصادر هذا القالب الغنائي وامتداده في منطقة بلاد الشام ومن ثمّ التعرف على أوجه التشابه والاختلاف في الأداء الموسيقي.

حدود الدراسة:

تحددت الدراسة في أربعة مناطق في بلاد الشام، عرفت بأداء هذا القالب الغنائي الشعبي وهي لبنان، وشمال فلسطين، وشمال الأردن وجنوب سوريا. وقد حددت الدراسة بشكل خاص في منطقة شمال الأردن. أما الحدود الزمنية فقد حددت من عام 1952 ثم مرحلة تطور الغناء عند الأخوين رحباني ،ولغاية عام 2012م.

أهداف الدراسة:

تأتي هذه الدراسة لتحقيق بعض الغايات والأهداف المتعلقة بحفظ الموروث الشعبي ، وتبيان تنوع الأداء في غناء الأغنية التراثية ، وأثرها في تنمية الذوق الموسيقي لدى فئة المجتمع ضمن الإطار الموسيقي للموسيقى العربية. وجاءت هذه الدراسة إلى لفت نظر الباحثين لمعرفة احد قوالب الغناء الشعبي " يا غزيّل " ومصادره، وما يحويه من إبداعات موسيقية وأدبية تراثية، كما هدفت الدراسة إلى توعية الأفراد بأهمية الموسيقى التراثية وأصولها وضرورة انتشارها والمحافظة عليها والتمسك بها حرصاً عليها من الاندثار، وتبيان أوجه التشابه والاختلاف في أداء هذا القالب الغنائي الشعبي في منطقة بلاد الشام من خلال التعرف إلى طرق أداء " يا غزيّل" وعرض بعض النماذج الغنائية الشعبية منه، إضافة إلى عرض نماذج متنوعة من لحن القالب وتحليله من مختلف الدرجات الموسيقية، وما طرأ عليها من تحديث وتطوير. وأهتم الباحث بإظهار أوجه التشابه والاختلاف في غناء نوع من قوالب الغناء الشعبي والتركيز على قالب (ياغزيّل)، والتأكيد على أهميته للأجيال المتجددة، ووضع هذا النموذج في بؤرة الاهتمام، والبحث عن أصول هذا النمط التراثي، وذلك للربط بين الموسيقى التقليدية والمستحدثة.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في أنها تلقي الضوء على أحد قوالب الغناء الشعبي " يا غزيل " في منطقة بلاد الشام، وحصرها في شمال فلسطين وجنوب لبنان وجنوب سوريا (الجولان) وشمال الأردن، لذا قام الباحث بتسليط الضوء على هذا النمط الغنائي، والبحث عن مصادره وانتشاره ومن ثمّ العمل على تحليله.

منهجية الدراسة:

ستلجأ الدراسة إلى المنهج الوصفي التحليلي في تبيان أوجه التشابه والاختلاف في غناء أحد أنواع الزجل التراثي ومصادره، والتركيز على أحد هذه النماذج الغنائية، من خلال عرض نصوص متنوعة من مختلف المناطق في بلاد الشام، ثم العمل على إظهار البنية الشعرية معتمدا على قواعد بحور الشعر، كذلك عرض أكثر من نموذج غنائي وتدوين هذا النمط وتحليله موسيقيا، وتبيان ما طرا عليه من تحديث وتطوير، ولذلك اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي. كذلك على البحث الميداني في شمال الأردن من خلال المقابلات الشخصية لاعتماد المعلومة وتوثيق مصادرها. ثم الاستعانة ببعض التسجيلات التي استمع اليها الباحث عبر الشبكة العنكبوتية. وكذلك لبعض الكتب والمراجع والمدونات الموسيقية.

الدراسات السابقة:

من خلال استعراض الدراسات والبحوث ذات العلاقة بالموضوع تبين أنه يوجد بعض الدراسات الموسيقية لهذا القالب الغنائي الشعبي، وبعض الدراسات الأدبية منها : دراسة ليوكيم مبارك، وهي عبارة عن مجموعة وثائق ونصوص اثبتها وجمعها وترجمها للفرنسية، (خماسية انطاكية، ابعاد مارومنية)، أطروحة ماجستير ليوسف فخر الدين بعنوان (الزجل في بلاد الشام حتى القرن الخامس عشر)، ودراسة لأبراهيم فاضل بعنوان (الأغنية الشعبية)، ودراسة لإبراهيم ملحم بعنوان (الأغنية الشعبية في شمال فلسطين قبل عام 1948)، وأطروحة ماجستير في الموسيقا من جامعة اليرموك لإبراهيم رجب صبيحات بعنوان (الزجل الشعبي في شمال فلسطين) لكنه لم يتطرق إلى أغنية "يا غزيّل"، ودراسة لطاهر سيف عبد الرحمن بعنوان (الزجل الشعبي والعرس الفلسطيني)، ودراسة لعيسى خليل محسن الحسيني بعنوان (الفلكلور الشعبي الفلسطيني)، ودراسة لمنير لياس وهيبة الخازني بعنوان (الزجل تاريخه وأدبه، وأعلامه قديما وحديثاً)، أطروحة ماجستير في الموسيقا من جامعة الروح القدس لنضال أبو سمرا بعنوان (أغاني وموسيقى الأعراس في بعض القرى المسيحيّة في الجنوب اللبناني (جزين، مرجعيون، بنت جبيل))، وهناك دراسات أخرى عن "يا غزيل" في لبنان، ودراسة لنهى قسيس نفل بعنوان (فرحة الأغاني الشعبية الفلسطينية).

الزجل في اللغة:

الزاء والجيم واللام أصلٌ يدلُّ على الرمْي بالشيء والدفع له. يقال: قَبَحَ اللهُ أمّاً زَجَلَتْ به. والزَجْل إرسال الحمام الهادِي (الباحث العربي، مقياس اللغة). والزَجَلُ بالتحريك: الصَوت (الباحث العربي، صحاح في اللغة) رَفْع الصوت الطَّرِب؛ وقال: يا ليْتَنا كُنَّا حَمَامَيْ زاجِل وفي حديث الملائكة: لهم زَجَلٌ بالتسبيح أي صوتٌ رفيع عالٍ. وسَحاب ذو زَجَل أي ذو رَعْد. وغيث زَجِلٌ: لرعده صوت .

(الباحث العربي، معجم لسان العرب، /www.baheth.info).

والزجل : الغناء ، وزجِلَ زجَلا والزجل : رفع الصوت عند الطرب(محفوظ،1977، ص183)، والزجل مصطلحا يدل على شكل من أشكال النظم العربي، وأداته اللغوية هي إحدى اللهجات العربية الدارجة، وأوزانه مشتقة أساسا من أوزان العروض العربي، وإن تعرضت لتعديلات وتنويعات تتواءم بها منظوماته مع الأداء الصوتي للهجات، ويتيح هذا الشكل من النظم تباين الأوزان وتنويع القوافي وتعدد الأجزاء التي تتكون منها المنظومة الزجلية، غير أنه يلزم باتباع نسق واحد ينتظم فيه كل من الوزن والقافية وعدد الشطرات التي تتكون منها الأجزاء، في إطار المنظومة الزجلية الواحدة. والزجل في اللغة هو التصويت والتطريب (ويكيبيديا، زجل اندلسي http://ar.wikipedia.org).

نبذة تاريخية عن الزجل:

الزجل هو اسم أطلقه الأندلسيون على شعرهم العامي الذي شاع واشتهر في القرن السادس هـ/ الثاني عشر ميلادي، خاصة على يد ابن قزمان وجماعته، وانتشر بعد ذلك في لهجات الأقطار العربية الأخرى في المشرق. ونجد في العصر العباسي أنّ الشعر العربي تناغم مع الشعر الأندلسي فأنتج الموشحات. إلا أن هناك باحثين يعتبرون أن لا علاقة للموشح المشرقي عامّة والحلبي خاصّة بالموشّح الأندلسي، وأنّ تسميته كذلك خاطئة، كما يعتبر بعضهم أن حلب هي أصل الموشّح وأنّه انتقل منها إلى الأندلس. وكان للموشح أثر كبير في الأوساط الأدبية، فما إن عرف فن الموشح حتى تناقلته الناس بعد أن تغنّى به المغنّون ، وليس أسهل من الغناء إذا حسن، فطاف الأندلس والمغرب ومصر وبلاد الشام، وكان من نتائج انتشار الموشح بلغته السهلة وأوزانه المختلفة وقوافيه المتعددة وملاءمته للغناء أن انبعث أدب جديد هو الزّجل العاميّ، يعبّر به الشعراء بلهجاتهم المحكية عن عواطفهم، ويتغنون به في مواسمهم (سلوم،2010، http://www.zajalsyria.com). وعرف اللبنانيون الزجل منذ قديم الزمان، وحين كانوا لا يزالون يستخدمون اللغة السريانية، فكل أوزان الزجل اللبناني مأخوذ عن أوزان الشعر السرياني. وكلمة "القول" العربية مشتقة من كلمة "قُلُ" السريانية أي "اللّحن" أو "الفعل"*، والقوّال هو الذي يغنّي الزجل. ومن ناحية أخرى، إن كلمة "معنّى" أصلها سرياني "مَعْنِيتُ" وحديثا أطلقه اللبنانيون على شعرهم العامي في بدايات القرن العشرين، وكان يعرف في سوريا ولبنان، بـ "القول" أو"المعنّى" والشاعر "قوّال"، كما وكان يعرف أيضا في فلسطين، بالإضافة إلى "القول" بـ "الحدا" أو "الحدادي" والشاعر"حادي"، وخاصة في الجليل والكرمل أبناء اللهجة الشامية (فخر الدين، 2008، ص5). ولم يعثر من قبل على دراسة أكاديمية تبحث في أصول وتطور فن الزجل بأشكاله وأوزانه ، إلا ما كتبه منير وهيبة الخازن عام 1952 بكتابه "الزجل تاريخه وأدبه وأعلامه قديما وحديثا" في منتصف القرن العشرين، واقتصر البحث في أصول الزجل اللبناني، حيث اعتبر بداياته بميلاد المطران اللحفدي يوحنا ابن القلاعي (1440- 1516) منقول عن (فخر الدين، 2008 ،ص10).

والزجل الشعبي أكثر من عشرة أجزاء رئيسة، كل جزء منه يحتوي على أبواب متنوعة (الحافظ،2009، http://m-hafed.com) منها (العتابا والميجانا والمعنّى والقرّادة والقصيد والشروقي والطقطوقة والموشح والموليا ، ويا غزّيل)، ولا يسعنا في هذه الدراسة سوى التذكير بهذه الأجزاء حتى يتسنى لنا البحث والتركيز على أحد النماذج المراد دراستها، وقد لمع في سوريا شعراء كثر ممن ينظمون الزجل الشعبي

* مراجعة ليوسف طنوس، جامعة الروح القدس، الكسليك ، لبنان. أب 2012م.

أهمهم (صالح رمضان، وإبراهيم صقر، وعبد الله الزرزوري، ودرويش حمّود، ومحسن سلطان (بسطامي،2007، http://www.mshtawy.com)، وفي لبنان (شحرور الوادي، رشيد نخلة، أنيس فغالي، زغلول الدامور"جوزيف الهاشم" وزين شعيب، ومحمد مصطفى، وجان رعد، وموسى زغيب، وأسعد سعيد). أما في فلسطين فلمع عدد من الشعراء أبرزهم (إبراهيم العرّاني، وأبو الأمين البرقيني، وأبو بسام الجلماوي، وأبو توفيق الجبعاوي، وأبو جمال العجاوي ، وأبو عاطف الريناوي، وأبو عدنان الشويكاني) (صبيحات، 2009، 152). أما في الأردن فيعتقد إن الزجل دخل عن طرق الهجرات الفلسطينية التي حصلت عام 1948 و1967، واستقر حاليا في الأردن حيث امتهن بعض الزجالين مهنة الزجل مثل (سليم ومبدّى العساف، وأبو هشام الجلماوي ، وأبو جمال السيلاوي) وجميعهم من أصول فلسطينية.

ويعتبر الزجل متنفس كل شاعر يرغب في التعبير عن أحاسيسه باللهجة العامية البسيطة. ويمتاز ناظم هذا النمط من الأغاني " الزجال " بطابع العفوية والبساطة، بالإضافة إلى الموهبة وسرعة البديهة ، وكذلك إدراك أصول الزجل وأوزانه . ومن أنواع الزجل القالب الغنائي الشعبي " يا غزيّل " محور الدراسة والبحث.

يا غزيّل:

غزيّل اسم مصدره غزال وجاء على وجه التصغير والتحبب، فقد ورد عن العرب استعمال التصغير إما للتقليل من قيمة الشيء والتحقير وإما للتحبب والإعجاب. فقد عرف أيضا تشبيه العرب الأنثى الجميلة بالغزال؛ لحسن قامتها ورشاقتها وانسيابها في الحركة، حيث يتبع الواصف الموصوف في جميع المزايا. وفي هذا الموضع وردت كلمة غزيّل بمعنى الحبيب الرقيق.

يا غزيّل من الأغاني الشعبية المنظومة باللهجة العامية أو لغة العامة، وهي الأقرب للنفوس، والأكثر تعبيراً عن عواطفهم ومشاعرهم بعفوية وصدق، إضافة إلى حرارة العاطفة وبساطة التعبير. ويعدّ غناء يا غزيّل من الأزجال الشعبية القديمة في منطقة لبنان وفلسطين والأردن، أما مضمون قالب " الغزيّل " فلا يدور سوى في الغزل، ولا يكاد يخرج عنه إلى مضامين أخرى إلا في بعض الحالات النادرة.

اما طريقة غناء يا غزيّل فيمكن ان تغنى من قبل منشد ومجموعة وبمرافقة آلة المجوز أو اليرغول والدبكة أحياناً.

البناء الشعري:

غناء غزيّل نوع من أنواع الزجل القرّيدي العادي*، ويتألف من شطر وعجز لكل منهما 7 حركات لفظية وهذه المقاطع لا تتعارض مع الوحدات الزمنية الايقاعية الموزعة على اربعة حقول، حيث يلاحظ تناسق المقاطع اللفظية مع الوحدات الزمنية باستثناء النغمة الخامسة التي تبلغ قيمتها ثلاث ارباع قيمة السوداء (النوار)، وهو ما يعادل وحدتين زمنيتين في البيت الشعري، وبذلك تتساوى المقاطع اللفظية مع الوحدات الزمنية، أمّا وزنه الشعري

* القرّادي: أي لجلجة اللسان، وتأتي على الوزن الخفيف، أنواعها كثيرة منها : (المُثنّاة)؛ المسمّاة عند عامة الناس قرّادي عالحرف، ومنها المربّعة) أي قرّادي عالحرفين، وتكون بقفل أو بدون قفل في نهاية كلّ ردّة ، وتُنظم القرّادي على البحر المزدوج، بحيث يتألف البيت من أربعة عشر مقطعاً، سبعة للصدر وسبعة للعجز، ومنها القرّادي العادي، و القرّادي المخمس المردود وهو كل منظوم زجلي تكوّن من أربعة أشطر ثم خُمِّس دوره بالرد على الشطر الثالث.

فينتظم في حدود البحر المتدارك أو الخبب، وهو أحد جوازاته المجزوءة والمصابة بالعلل والزحافات (فاضل،1980،ص 87) وسنعمل على تقطيع بعض مقاطع شعرية باتباع الأسلوب التالي:

1. الحرف المتحرك يرمز له بالرمز (-).
2. الحرف الساكن يرمز له بالرمز (ـــ).

يغ زي يل يا بُل هي با   يا ها وي يم عذ ذي با

— — / — —/— —/—   — — / — —/— —/—

فَعـلَن فَعـلَن فَعـلَن فَـع   فَعـلَن فَعـلَن فَعـلَن فَـع (جواز مجزوء)

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6 7

ويتكون هذا البناء من مطلع أو لازمة وأدوار بحيث يتألف كل منها من بيتين ولكل منهما صدر وعجز.

أما اللازمة فتتألف من بيتين لكل منهما شطران، قافية صدر البيت الأول وعجزه وقافية عجز البيت الثاني واحدة ، أما قافية البيت الثاني فهي حرّة وتنتهي قافية يا غزيّل ب "با" مثال :

يا غزَيّل يا بُو الهبَا*	يا هَاوي يا مْعَذِبا
يا حِـلـوِي دَبَحْتيني	بِكَلامِكْ مَرحَـبا

أما الأدوار فتتألف من بيتين من الشعر، لكل منهما شطر وعجز، بحيث تكون قافية صدر البيت الأول وعجزه وصدر البيت الثاني واحدة. أما قافية البيت الثاني فتنتهي ب (بـا). ويمكن استخدام اكثر من قافية في كل دور على ان ينتهي ب قافية اللازمة (با) مثال:

دور

يــا غزَيّل قِلِو قِلِو	بـرحَل يَمّـا بضَلّلِو
لو طَال الزَمَان كِلّو	غِيركْ مَنّي مصَاحِبَا

احتمال أن يكون هناك تنوع في استخدام الروي (أو القافية) وربما يكون هذا التنوع من سمات الشعر الشعبي(يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره)، أما بخصوص الألف والهاء فهي قضية نطقية، من وجهة نظر صوتية فان الهاء صوت مهتوت، كما يقول سيبويه، فربما يحدث تداخل في النطق بين الألف والهمزة، ولا سيّما إذا كان ذلك في الحرف الأخير من السطر الشعري (دومي، بني خالد، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك).

نصوص يا غزيّل :

يوجد عدة نصوص من غناء يا غزيّل، منها ما يحتوي على لازمة ودور، أو لازمتين وعدة أدوار، ومنها ما أضيف له مقاطع لحنية وشعرية مثل أوف. ومن هذه النصوص ما صيغت باللهجة اللبنانية مثل:

النص الأول : ويحتوي على لازمة ودور على النحو التالي:

لازمة:	ياغزَيّلْ يا بو العِيبَه	وب عَبَايا مقصِيبه
	شُربة مَيّــهْ مِـنْ إيدَك	يا ويــلـي مَـا أطيبا

* الهبا : هابَهُ يَهابُه هَيْباً ومَهابة، والأمر منه هَبْ، وهَبْتُ إليه الشيءَ إذا جَعلته مهيباً عنده، ورجل مَهيبُ أي يهابُه الناسُ.(ابن منظور،1995، 171).

النص الثاني:

لازمة :	يا غزَيّل يا بُو الهبا	يا هاوي يا معَذِبَا
	يا بْنَيّهَ دَبَحْـــتِيـني	بِـقولاتِك مَرحَـبَا
دور:	يا غْزَيّل عَ السِطُوحِي	طِلِّي لقْبَالي ورُوحِي
	لولا بِتشُوفِي جرُوحِي	بتِبكي عَـــليّ نَادِبَا

النص الثالث:

لازمة :	يا غْزَيّل يا بُو الهبا	يا هاوي يا مَعذِبَا
	يا حِلوي دَبَحــتِيـني	بكَلامِك مَرحَبَا

ورد مجموعة من الادوار:

ياغْزَيّل قِلو قِلو	برحَلَ يمّا بضَلّلو
قـضّينَا العُمُر كِلو	ما شُـفـْنَـا لـِحبَيّا
يا غْزَيّلهِ ال بالحُولِه	يا امِ العِين المَكّحُولِه
لَو بدْوقِي التَبّولِي	عَا العَرَقْ مَا أطْيَبَا
يا غْزَيّل لا تغَازلهَا	والسّمْرا لا تزَعّلهَا
والبيضَا ضَلّ اقتُلهَا	مِن المَشرِقْ للمَغربَا
يا غزَيّله إل بالنَّهر	طقّي ومُوتِي من القَهر
بَعْدّ اللِي عِندِك شَهر	وبَـــــسافِر بالمَركِبَا
يا غْزَيّلهِ إل باللميّه	رَاحْ قدِّملِك عَينّيه
وإذا دَمّعْتِ شَوَيِّه	بيدُوب قلبي ملهلِبَا

إنّ استعمال بعض المصطلحات العامية تبين حدود المنطقة التي تستخدم هذا النمط الغنائي، مثل " قضّينا العمر كِلو" و " لو بدوقي التبّولي" و " عَا العَرق ما أطّيبا " هذه الكلمات تستخدم في منطقة جنوب لبنان (لبنانية).

النص الرابع:

يا غْزَيّل يا بو الهبا	ياهَاوي يا مَعذِبَا
يمِّ القَامِة المَمْشُوقة	تِشبة غُزلان الرُبى
يا غْزَيّل يا بُو الهبا	مَرحَبتين ومَرحَبَا
شُربةَ مَيّة مِنْ إيدا	يا عْيوني مَا اطّيبَا

أوف يا با .....أوف يا با..... أوف.. يا هلا

يا غزيّل قِلو قِلو	بـرحَل يَمّا بضَلّلو
لو طَال الزَمَان كِلو	غَيركْ مَنّي مصَاحِبَا
يا غْزَيّله إل عَالضِيقّه	رقّي بالأحلام رقّي
رقة ولطَافِة وخِقّـه	يا جْبينَكْ رَمز الابَا

يا غْزَيّل إوعَا تجَافي   وخَلّي عَهدِ الحُبِ صَافي
بـــفَـيّة شَعرك دَافي   عُطر الوردِ الطّيّبا
(موقع ديلي موشن، أغنية فيروز)

النص الخامس:

يا غْزَيّل لا تغَازلهَا   والسَّمْرا لا تزَعّلهَا
والبيضَا ضَلّ اقْتُلهَا   من المَشرِق للمَغربَا
يا غْزَيّل عَلى التِيني   بتَاكُل مَا بـطعْميني
يا حِلوي جَرَحْتيني   لمّا قُلتِ مَرحَبَا
(يعقوب،1987،ص 136)

النص السادس:

لازمة : يا غْزَيّل يا بو الهيبَا   يا مسَوسِحْ يا معَذِبَا
إن شَا اللهَ يعُودُوا خِلاّني   تا نِسكَرْ عَالمسْطِبا
(يواكيم، 1984 ، 540)*

ادوار:

إن شا الله يعودوا خلاني   ويكون آخر أحْزَاني
ونِذبَحلُن كَبش الضَانِي   ويـتـجَوّز الأعَزَبَا
يـــا غـزيّل قِـلّو قِـلّو   إمّك قـلبَا يا دِلّــو
تِبـكـي ودِمُــوعَا يشِلّو   حَــاجِـي بَـقـا تَعَذِبَا
يـا غـْزَيّل يا بُو الهيبَا   يا جَايي مِن المَغربَا
الأرز شلوحُو بتوَمِيلك†   أهَلا وسَهلا ومَرحَبَا
(يوكيم،1984، ص541)

يلاحظ ايضا استخدام عبارات مثل " العرق " ،" تا نسكر عالمسطبا " نظراً لشيوع عادة شرب الخمر ولكثرة معتنقي الديانة المسيحية لدى المجتمع اللبناني.

النص السابع:

جودي بحُبّك جودي   يــا أم عـيـون الـسّــودي
لحْظة عَينِك بَارُودِه   رَصَاص بصَدري مصَوّبَا
يــا مـحَـلالي تَكوينكْ   الـبَـدر بيـسـطع عَ جبينِكْ

* وردت كلمة خلاني (Jollani) في النص المنقول للغة الفرنسية.

† الأرز: نوع من الأشجار دائمة الخضرة من فصيلة الصنوبرية تنمو في جبل لبنان ، وتتوسط العلم اللبناني وترمز إلى القداسة والخلود .

يا بنَيّا لحْظِة عَينِكْ | مـثــلِ ســلاكِ الكَـهـرَبَا
كَاري كَار القِرّادي | عَــادِة بَيّــي واجْـدَادي
بَظَل بحبّكْ يا بلادِي | تكُوني بأحلى مَرتِبَا

(يعقوب،1987، ص135)

النص الثامن:

يا غْزَيّل يا بُو الهيبَا | مرحَبتين ومَرحَبَا
عَمّا تُخطر عَلى بَالي | بـعَـدا إيــامِ الصِبّا

أدوار:

يا غْزَيّل عَ الدوّاره | شو نسَوّي بالدوّارَه
قلبي بيهوى هَالجَاره | أمّ عـيـون الـهَـيّـبَــا
يا غْزَيّل تَحْتِ الثيني | مِن حُبّا عَايفْ دِيني
لحَظا بيقتِل عَ الهَيني | قــتّـــالــه ومْدَرّبــا
يـــا غْزَيّل بالحَاكُورَه | مَحْلا لِبس التَنورَه
والأمورَه المَسْحُورَه | نَـغْـمَــتَا شو طَيبَا
يـــا غْزَيّل حَدّ التَلِه | عَنْ حُبِ السَمرا قِلّي
غَـمْـزَاتــا بقـلبي عِلّه | مبَورَدِه ومْشَوّبَا

(يعقوب،1987،ص 136)

نلاحظ التشابه في استخدام بعض المصطلحات في لبنان والأردن مثل " يا غزيّل تَحْتِ التيني " .

النص التاسع:

يا غْزَيّل يا بُو الهيبَا | يـــامِ إلـــوجِّ الطـيّـــبَا
عُـمْـرَك للرَبِ ندَرتْ | وكِـرْمَـالـــو مِثْرَهِّبَا
عُـمْـرَك للرَبِ ندَرتْ | ويا أحلى وجّ إختَرتْ
ويا أغْلى رفِيق نطَرتْ | عَ مَفَارقْ عُمْر الصِّبَا
ويا ما لَيالِي سِهْرَانِه | وجِـــك وج القِرْبَانِه
سَهْرَاتِ عيونِك غِفْيانِه | وحُبِّ بقلبكْ لاهِبَا

(يعقوب،1987،ص 137) *

تظهر بعض الكلمات، وبوضوح تام، مرجعية المنطقة التي تصدر منها مثل عبارة " يام الوجّ الطيّبا " " وجك وج القربانه".

* تأليف الأب يوحنا الخوند، وموجّهه للقديسة رفقا، من إنشاد ماري كيروز، فرقة جامعة الروح القدس- الكسليك، في الفاتيكان في 17 تشرين الثاني/ نوفمبر سنة 1985.

النص العاشر:

يـــا غـْزَيّــل يــا بُو الهيبةَ يا هَاوي يا معَذيبَـــا
يا بنَيّـــهَ هَـاتــــي الفَرَسْ والبَـارُودِي والعِـبَـا
يا غـْـزَيّل غـَزَال غـَـزَلْ بكَلامُـــــه مَـا هَـــــزَل
يســــلَمْ قوّاس الحَجَـــــلْ صـِـيد الحَجَل طَيبَـا

يا غْزَيّلِـــه إلْ عَالنَهَـــــــر طُقي ومُوتـي من القَهرْ
فاضِل لي عِندِك شَهَــــــر ومسَافِر بالمَركِبَــــــــا
ياغْزَيّل قِلُّـــه قِلُّـــــــــه برحَل يمَّـــا بظَلْ لِلُّـــــــــه
لـــو طَـــال الـزمَـــان كِلّه غَيرك مَنّـــي مصَاحِبــــــا
يـــا غزيّـــــل غَـزَلتينـــي مِثِل الخَيـط برمَتينــــــــــي
يــا بنيّـــــه دَبَحْتينـــــي بكَلامِك مَرحَبــــــــــــا

(وديع الصافي، fnanen.net/klmat)

ويلاحظ في نصوص (يا غزيّل) الكثير من المعاني الغزلية، شأن الكثير من الأغاني الشعبية، وهي تغنّي غرام إنسان ولهان معذّب وقع في حب امرأة ممشوقة القامة، طويلة جذابة جمالها يشبّه بالغزال، وهذا تعبير عن مشاعر المجتمع وانفعالاته وأحاسيسه، وما هي إلا صورة حيّة ومرآة لعاداته وتقاليده. وتظهر الصورة كيفية تعامل الفرد مع المرأة البيضاء والسمراء، كذلك تظهر دور المرأة بملازمة الرجل في العمل ودورها في الاهتمام بزوجها ومشاركتها له في مهامه. ونرى أيضاً بعض مزايا الحياة الاجتماعية بمشاركة الزوجة زوجها من خلال الاجتماع على المسطبة، وتناول الزاد معا. وتتكلم الأغنية عن ضعف الرجل أمام دمعة تذرف من عين امرأة والإخلاص لها.

وتنفرد الأغنية الشعبية في العالم العربي بالتعبير عن وجدان الشعب خير تعبير، حيث كانوا يرددونها في أفراحهم وأوقات لهوهم وعبثهم، كما تظهر تطلعات هذا المجتمع ويسترسل الشاعر لدى تأليف هذا النمط الغنائي الموزون.

وفي سوريا، ومن الجولان المحتل نجد غناء يا غزيل على النحو التالي:

النص الأول: يا غزيل طَالِع طَالِع نَهدِ البُنَيّة دَالِعْ
يلعَـــنْ بيّ المْزارِع نَسّوني الحْبيبا (الجولان، 2010، http://www.jawlan.org)

نصوص أُخرى من منطقة الجولان تظهر بها ملامح استخدام المصطلحات العامية وباللهجة المحكية فجاءت على النحو التالي:

النص الثاني:

يا غزيل يا بو العِـــبا يا حـــــليــوه يا معَذِبا
يا حِلوه دَبَحْتـيـني بكـــَلامِـــك مَرحَبا
يا غزيل يا بو العِـــبا بَلوى الهَوى ما اصْعَبا
ضَحيت بزَهرة حَياتي وانـا فـي عِـز الصِبا
الـحُـبِ بـنَارُه كَواني هَلَكـْـني قبـل أواني
غَــيّــرْ لوني والـواني هَـالاسـمَر ابو العِبا

ما شَافِ الإنصافْ قلبي — مِنّـــك والله يا حُـبي
يـــا ريتني أعرف ذنبي — بَرضى وماني عَاتبا
يـــا غزيّل عَلى الوادي — نَسِّم يا هـوى بلادي
بَـقْدي رُوحي وفؤَادي — كِرمَالك يا بو العِبا
يـــا غـزيِّل لا تغَزلها — والبيضَا لا تزَعِلها
والـسمّـــوره دَلِلـهَا — مـن الصُبحْ للمَغْربا
يا غزيّله تعي قُولي — يا ام عيون المَكْحولي
تَـعـــي كُـــلي تَبْولِه — مِنْ ايدي ياما اطيبا
يا غزيّله ال بالوادي — شو بِتسَوي بالوادي
اجو عَليكي الصَيادي — خَمّنوكي أرنَبَــــــه
يـــا غـزيّـلِه عَ النَهر — طقّي وموتي مِنْ القَهر
لِسّا لي عِنــدك شَهـر — وبَسافِر بالمركِبا

(رابح، 2010، http://www.oldamasc.com)

وتظهر بعض المصطلحات التي تدل على استعمال اللهجة الفلسطينية، كما ظهرت اللهجة اللبنانية والسورية في بعض النصوص الواردة مسبقا، ومن هذه النصوص التي تدل على استخدام هذا النمط في فلسطين النصوص التالية:

النص الأول: يـــا غزيّل عُودِ القنــــا — واشرب تَ اقول لكْ هَنَا
و" اسماعيل" مِنْ مُتَّ انا — مينْ يـقــول لـكْ مرحَبا
يـــــا غزيّل يا ابو الهيبه — نَـسِّـمْ يـــا ريح الصِّبا
مِـنْ سيعِــــة مـا شُفْنَاكوا — شُفْنَـــا الــعـيشِهِ الطيِّبا

نلحظ التشابه في استخدام " يا غزيل يا ابو الهيبه " كما وردت في منطقة جنوب لبنان، وفي النص التالي نلاحظ كلمة (سيعِه) في النص السابق بمعنى ساعة تظهر استخدام المصطلحات العامية لدى منطقة شمال فلسطين.

النص الثاني: يا غزيّل يا ابن البَلَدْ — حَـــبيتَـكْ وانتَ ولَــدْ
لاكتبْ عَ حَالي سَنَدْ — غيركْ ما بُوخِذ حَدا

(ملحم، 2000 ، ص24)

النص الثالث: يا غزيّل يا ابنْ عَمّي — يا ابـو قمِيص الزَمّي
خُذِ امّك وارحَلْ عَنّي — وَصَلّتِيني جَـــهَنّـما
يا غزيّل على التُّوتِه — مَقْهورَه طُقي ومُوتي
وإنَخعِي البَابْ وفُوتي — ونَقّي خَاص الشبابا

(ملحم، 2000، ص 74)

يلاحظ حرية الزجال في تغيير القافية كما وردت في النص الثالث حيث تتشابه في صدر البيت الأول والثاني وعجز البيت الأول، والالتزام بقافية عجز البيت الثاني بحرف " أ "، ايضاً نُلاحظ استعمال عبارة انخَعي

الباب وفوتي : بمعنى ادفعي الباب وادخلي ، وهو من استخدامات اللهجة المحكية لدى سكان منطقة شمال فلسطين.
كذلك ترد أسماء المدن الفلسطينية كما في الأمثلة الآتية:

النص الرابع: يا غزيّل يا ابن البيره — يا سَاكِنْ في ضَمِيري
مَعــاكُـم عَ الحَاصِيره — مِـثِـل جَنّــه بَحْسِبـا
يا غزيّل يا أبن القُدِس — نَـفْسـي ارجَعْلك نَفسي
كَالعَريس ليلِة عُرس — عَـلـــى أحــلـى حبابنا
يـــا غـزيّل يا جَليلي — إبــن النَــقَـــبْ نَـــاديلي
تِشْـفي القَلبِ العَليل — بـنَـظـرة عـيـن مكَهرَبا
يـــا غزيّل يـــا جِنين — يـــا ابــو اجمَل عيـنين
قـــالتْ بدي فلسطيني — رمز رُجولِه والْ ايبا

(عبد الرحمن،2008،ص 116)

كما يوجد نماذج فلسطينية، ومنها ما يقال في بلاد الشام لهذا القالب الغنائي على النحو التالي :

النص الخامس: يا غزيّل لا تغزَلها — والبيضا لا تزَعِلها
والسّمرا ظَل اقتِلها — مِن الصُبحْ للمَغربا
يا غزيّل طَالع طَالع — يمْشي والصدِرْ دَالِعْ
الله يخون المزارع — نَسِّــثـنَـــا الــحـبَـيبَا
يا غزيّل يا ابنْ عَمي — يــا بــو قمِيص الزَمّي
خُذ أُمَّكْ وابعِد عَني — طـيَـحْـتـني جهَنَما
يـــا غـزيّل قدّي قدُّه — رُبْع المَجيدي خَــدُّه
لافرُشْ وأنامْ بحَدُّه — أبــــو عـيـــون مذبلا
يا غزيّل شَرِقْ شَرقه — خَيالِ بظَهر الزَرْقا
يَمّا مَا أصعَبِ الفُرقة — عَ الصَاحِبْ والصَاحِبَه

(الحسيني 2005 ،ص 140)

وهناك نصوص أدبية أردنية متنوعة من شمال الأردن:

النص الأول: كُتب بمناسبة وفاة الملك الحسين بن طلال وتولي نجله عبد الله الثاني ملكا، اختلط فيها الحزن بالفرح والأسى بالبهجة* :

يا غزيّل دَمْعي نزِلْ — مـا عرفْت لأي بَطَلْ
ما أدري هو للي رَحَل — ولّا الشِبلِ القَادِما
أوف ... يابا أوف ... يابا أوف†
يا غزيّل دَمْعي تَرَحْ — ولّا مِن كُثر الفَرحْ

---

* جرت محادثة المؤلف هانفياً بخصوص المقام والايقاع لهذا النص واكد ان النص كتب بالمناسبة التي وردت وانها من مقام عجم على درجة (Fa) اما الايقاع فهو البلدي المقسوم.

† يلاحظ هذه الإضافة (أوف يابا) جاءت مقتديا بالأخوين رحباني على جنس العجم من اللحن.

كَأنه قلبي انجَرَحْ وبنَفْس الوَقِتْ اطّيابا

أوف ... يابا أوف ... يابا أوف

يا غزيّل راعي المُهْرَه عَبْدَ اللهَ فِيضكْ نِهرا

يا مَلَيك إحنا أُسرَه نِفدي العَرش بروحِنا

(حمام ،2001،ص 26)

أوف ... يابا أوف ... يابا أوف

النص الثاني: ورد في كتاب الأهزوجة الأردنية نص يا غزيّل *على النحو التالي:

يا غزيّل عَالسنَاسِل يا تِربْاةِ القَنَاصِل

يا (شَوقي) حُبك وَاصِل أهلاً وْسَهلاً وْمَرحَبا

(غوانمة،1997،ص 43)

النص الثالث: نص من قرية حوارة محافظة إربد†:

يا غزيّل على التينه بوكِل ما بطَعْميني

لضْرُبْ حَالي بسِكّينِه وأجعَل ها العُمُر مَضى

يا غزيّل يَعْني يَعْني يا أبنْ عَمي طاوعني

خُنصر بيدي بوجِعني بدّه خاتم ذَهَبا

يا غزيّل يابو الهيبا وعَني لا تبعيدا

(العثامنة، 2012)

نلاحظ التشابه في استخدام جملة " يا غزيّل على التينه " في منطقة لبنان والأردن

النص الرابع: نص من قرية الطيبة محافظة إربد:

يا غزيّل لا تغازِلها والسمرا لا تزَعِلها

والبيضا ضَل اكْتِلها مِن الصُبحْ للمَغريبا

يا غزيّل يا غَزّاوي ويلّي عَ السَفَر ناوي

يا يَبور فَرَنساوي سَافر بالحبيبا

يا غزيّل بيع البَغْلي وحَمله زيتِ العَمِلِه‡

يا بِنِتْ لا تِشتَغْلي وعِندْ أهلِك وترِيّحى

يا غزيّل على القَنَا واشرَبْ تا قُلك هَنا

* مقابله خاصة مع محمد الغوانمة بتاريخ 14/10/ 2012 الساعة العاشرة صباحاً حيث اضاف ان هذا النموذج يغنى في قرية سحم الكفارات / محافظة اربد. بمقام البيات والايقاع اللف.

† نظرا لكبر سن السيدة تم الاستدلال على الايقاع الثنائي من خلال النبرات القوية والضعيفة التي كانت تعبر عنها المؤديه، اما المقام فمن السيكاه.

‡. زيت العمله: هو زيت رخيص الثمن، غير زيت الزيتون، كان يباع بالقِرَبْ على ظهور البغال والحمير.

يا غزيّل وإن مُت انا		مين يعمَلك شُورَبا

(علاونة*، 2012)

النص الخامس: نص آخر من قرية حوارة، أيضا محافظة إربد:

يا غزيّل غَزال غَزَل		عن كَلامُه ما أتنازل
يا صَيادينَ الحَجَل		صِيدو لِلحـبَـيـيـبا
ورِدَت عَلى المَنَابعْ		ومْدَقدَقة الأصابع
يلعَن بَيكْ يا مرابعْ		دير البَقر على الميّا

(شطناوي†، 2012)

تظهر لنا بعض المصطلحات باللهجة المحكية الأردنية " مدَقدَقة الاصابع" اعتقد بان مثل هذه المقاطع أردنية نظراً للكلمات الشعبية المستخدمة في اللهجة العامية الأردنية بكثرة. يلاحظ اختلاف قافية البيت (دير البقر على الميّا) عن المتعارف عليه لهذا القالب الغنائي الشعبي، وربما بسبب عدم التركيز وكبر السن.

النص السادس: نص من قرية كفر عوان محافظة إربد:

يا غزيّل يا ابن عَمّي		يا ابو القَميص الزمّي
خُذ أمَك وارحَل عَنّي		ودّيها عَ جَهــانَــمــا
يـــا غــزيّل غَزالتيني		وبــحُبــك جَـنَـنتيني
لأضرُبْ حَالي بسكّينِه		واحسِبْ العُمُرْ مَضى

(ابو زيتون‡،2012)

يلاحظ استخدام النص نفسه في فلسطين والأردن في المثال " يا غزيّل يا ابن عَمّي يا ابو القميص الزمّي"

النص السابع: نص من لواء الرمثا محافظة إربد :

يا غزيّل غَزا لاني		يا عَـشيـر البَنات
شَـلحتيني عَـباتي		بــالغَصِبْ والطّيبا
يا غزيّل يا ابنْ عَمّي		يا ابو القميص الزمّي
خُذْ أمَك وإرحَل عَنّي		عَوفتِني حَالِنا

(مغيضة§، 2012)

النص الثامن: نص من بلدة دير أبي سعيد محافظة إربد :

يا غزيّل يا ابو الهيبا		فَرَقِتْ بيني وبـيـنـًا

---

* ايضا لكبر سن السيدة تم الاستدلال على الايقاع الثنائي من خلال النبرات القوية والضعيفة التي كانت تعبر عنها المؤديه، اما المقام فمن السيكاه.

† تم الاستدلال على الايقاع الثنائي من خلال النبرات القوية والضعيفة التي كانت تعبر عنها المؤديه، اما المقام فمن السيكاه ايضاً.

‡ تم اداء اللحن من مقام العجم على درجة الجهاركاه (Fa) وأيقاع اللف.

§§ تم اداء اللحن من مقام السيكاه ولكن الايقاع تم الاستدلال علية من خلال وقع الجمل.

تَعي حَدّي وادِعيلي	مِن الصُبح للمَغربـــا
يا غزيّل تَعي حَدّي	يا ام العْيون المِسوَدِه
بدّي حَـبـيبي بدّي	بالغَصِبْ بالطّيبا

(العيدة[*]،2012)

النص التاسع: نص من خربة الوهادنة محافظة عجلون :

يا غزيّل آل عَ الضيفِه	رفــي بَأحلامِك رفِه
رِقه ولطــافِه وخِــقه	يا جْبينِك رَمز الهيبه

(بدر[†]، 2012)

ورد استخدام هذا النص كما هو سابقا في لبنان .ويمكن اعتباره من التشابه .

النص العاشر: نص من قرية سحم الكفارات محافظة إربد:

يا غزيّل يا ابو الهيبا	يا هاوي بالمَغْربَه
جيبِ القاضي يكتبُه	يعقِد عَقدِ المَزيونَه

(صالح[‡]، 2012)

" يا هاوي بالمغربه" نلاحظ الاستخدام الاول لمثل هذه العبارة ولم نجد لها مثيلاً من قبل.

النص الحادي عشر: نص من قرية كفرنجة محافظة عجلون:

يا غزيّل قدُّه قدُّه	رُبع المَجيدي خَدُّه
لفرِشْ وانام بحَدُّه	واجعَل العُمُر مَضى
يا غزيّل إسمُه عامِر	صَبّحْ عَجينُه خامِر
ما تِلبَسْ غير الدّامِر	والحَطة المِتعَصبَه
يا غزيّل غَزلتوني	مِثل الخيط لظَمْتوني
لِلشايبْ اعْطيتوني	أبو لِحيه مشَرشبَــه
يا غزيّل غَزَل مِثلُه	حِلو حِلو عَلى شَكلُه
لطلع وأمشي بأثرُه	بَلكي القى لُه حبيّبه

(عريقات[§]،2012)

[**] تم اداء اللحن من مقام العجم على درجة الجهاركاه (Fa) وأيقاع اللف.

[††] تم اداء اللحن من مقام العجم على درجة الجهاركاه (Fa) وأيقاع اللف.

[‡] تم اداء اللحن من مقام البيات على درجة النوى (Sol) وأيقاع اللف.

[§] تم الاستدلال على الايقاع الثنائي من خلال النبرات القوية والضعيفة التي كانت تعبر عنها المؤديه، اما المقام فمن السيكاه ايضاً.

النص الثاني عشر: نص من محافظة المفرق:

يا غزيّل قدُّه قدُّه	رُبع المَجيدي خَدُّه
لَفرشْ وأنامِ بحَدُّه	غَصبن عَنَكْ يا يُبَه
يا غزيّل لا تغازلها	إم قذِيلِة بتزَعِلها
خُذها عَ السهل أقتُلها	ولا تِشقي فيها حَدا
يا غزيّل طَالِع طَالِع	بيضا والنَهد دَالِع
الله يخون المدَالِع	نِستَنّى الحبيّبَه

(الصبابحة*،2012)

" رُبع المَجيدي خَدُّه " نلاحظ التشابه في استخدام الجملة نفسها في منطقة فلسطين، وعدة مناطق من الأردن، مع الاختلاف في عرض عجز البيت في كل مرة وعلى النحو التالي:

في فلسطين كان عجز البيت " أبو عيون مذبلا " اما في الأردن فقد وردت عبارتان على النحو التالي: "واجعَل هالعُمر مضى"، و" غصبن عنك يا يُبَه ".

النص الثالث عشر: نص من قرية كتم محافظة إربد:

يا غزيّل وشلون حَالَك	ريتِ الدُنيا تِصفالَك
خَــلّــيــني عَلى بالَك	واوعَى تِرجَعْ تِنْسانِي
يــا غزيّل يكفي بُعدَك	كيفِ البال يرُوقْ بَعْدَك
لاحَمّل وارحَل عِندَك	وَانسى أهلي وخِـــلاني
يا ريتني عَايش قُربَك	وافهَم شو مخَبي بقلبَكْ
ما شاغلني غير حُبَك	يــــا ابو الجِفن النَعسان
بَدرِ الليل شلون يسري	لمّا يشاهِدْ نور بَـــدري
ما فُوته لو ضاع عُمري	أو هَالزَمَن عاداني

(الابراهيم†، 2012)

" يا غزيّل وشلون حالك "، " بدر الليل شلون يسري " تُبين كلمة (شلون) المستخدمة بكثرة في الأردن مرجعاً اساسياً لاستخدام هذا النمط الغنائي في شمال الأردن. ويلاحظ في هذا النموذج استخدام قافية مختلفة " ني " بدل القافية المتعارف عليها "با". وهذا يتناسق مع الوزن الشعري وعدد الحركات في التقسيم العروضي.

موسيقا يا غزيّل:

نظراً لتنوع المناطق التي يؤدى بها هذا القالب الشعبي، واختلاف العادات والتقاليد فإنّ الباحث وجد بعض التشابه والاختلاف في اللحن الموسيقي قد يعود لانحصارها ضمن مربع مهم من منطقة بلاد الشام، والذي يشتمل على جنوب لبنان وشمال فلسطين وجنوب سوريا وشمال الأردن.وقد استند الباحث بتحديد مقام ومقياس وايقاع (يا غزيّل) على التسجيلات الفنية المتعارف عليها عبر الاذاعات والفضائيات العربية، إضافة إلى بعض التسجيلات

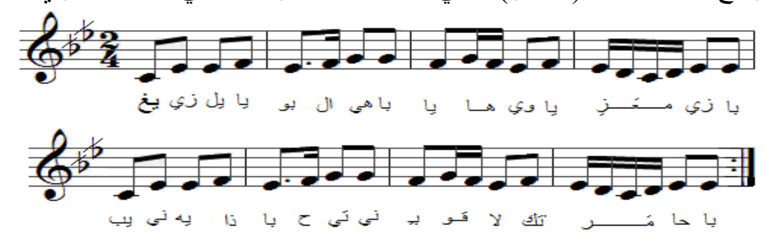
* نظرا لكبر سن المؤدية تم الاستدلال على الايقاع الثنائي من خلال النبرات القوية والضعيفة التي كانت تعبر عنها المؤديه، اما المقام فمن السيكاه.

†† تم اداء اللحن من مقام البيات ولكن الايقاع تم الاستدلال علية من خلال وقع الجمل.

التي تمت اثناء المقابلات الشخصية في منطقة شمال الأردن. ووجد في هذه الدراسة عدة ألحان للقالب الغنائي الشعبي(يا غزيّل) إضافة إلى تجربة أكاديمية أجراها الموسيقي توفيق سكر والرحابنه، عملت على تطوير هذا القالب وعلى النحو التالي:

اللحن الأول :

يتألف أللحن الأول للقالب الغنائي يا غزيّل من أربعة حقول مكررة مبنية على أساس المقياس الثنائي 4/2 . وبقياس الوحدات الزمنية الايقاعية يتضح لنا وجود 8 وحدات زمنية ايقاعية متساوية باستثناء النغمة الخامسة التي تبلغ قيمتها ثلاث ارباع قيمة السوداء (النوار) والتي تعادل وحدتين زمنيتين في البيت الشعري كما في الشكل:

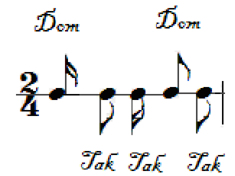


ويغنى هذا اللحن من مقام السيكاه، وما يزال كما هو واضح في التدوين الموسيقي، إلا أنه إنبثق عنه لحن آخر، وأصبح يغنى بمقام العجم على درجة الجهاركاه (Fa M) وذلك حتى يتماشى مع إمكانات الآلات الموسيقية الغربية، التي تتطلب مهارة وتقنية لعزف نغمة ¾ الدرجة الشرقية. إضافة إلى أثر الثقافة الغربية على المجتمع العربي واللبناني على وجه الخصوص ومدى وعي الموسيقيين للاستفادة من هذه الثقافة وتوظيفها في إطار الموسيقا العربية مثل (علم الهارموني).

نلاحظ اتجاه اللحن صاعداً ، ويبدأ بالمسافة الثالثة المحايدة (Do- Mi 𝄳) وينحصر اللحن ضمن المسافة الخامسة (Do –Sol) وتظهر انسيابية اللحن وبساطته وتسلسل النغمات المتتالية، إذ لا يوجد قفزات، ويستقر اللحن على نغمة السيكاه (mi 𝄳) أما الأشكال الموسيقية المستخدمة في اللحن فتعتمد على ذات السن، وذات السن المنقوطة ، وذات السنّين.

♪ ♪. ♬

ويستخدم ضرب البمب او ما يعرف بالفلاحي او مقسوم سريع في هذا اللحن وعلى النحو التالي:



ويتشابه اللحن الأول مع اللحن الرابع من حيث بنية المقام ودرجة الركوز والمقياس الثنائي بالاضافة إلى القفزات الثالثة الصاعدة واتجاه اللحن .اما أوجه الاختلاف فمتعددة منها:

1. يبنى اللحن من مقام السيكاه ويختلف بذلك مع مقام اللحن الثاني والثالث والخامس.
2. درجة الركوز ترتكز على درجة البوسليك (Me 𝄳) بذلك يكون الاختلاف مع اللحن الثاني والثالث والخامس.
3. انحصار اللحن ضمن مسافة الخامسة ويعتبر اللحن الوحيد الذي ينحصر به اللحن ضمن المسافة الخامسة بين بقية الألحان والمسافات مختلفة.

4. استخدم الايقاع الثنائي البمب أو الفلاحي في اللحن الأول بينما لم يستخدم هذا الايقاع مع بقية الألحان الاخرى.
5. المقياس الذي يبنى عليه اللحن الاول هو المقياس الثنائي 4/2 ويختلف مع اللحن الثاني والرابع.
6. بخصوص درجة ركوز اللحن هناك اختلاف واضح مع اللحن الثاني والرابع والخامس.
7. اما اتجاه اللحن فيوجد اختلاف واحد مع اللحن الرابع وهو عكس اتجاه بقية الألحان.

اللحن الثاني:

يتألف اللحن الثاني للقالب الغنائي يا غزيّل من سبعة عشر حقلاً ، الحقل الثالث تكرار للحقل الثاني والحقل الرابع تكرار للحقل الأول، اما الحقل السادس فهو تكرار للحقل الثاني، ومبني على أساس المقياس الرباعي 4/4، من مقام البيات على درجة الدكاه (Re) ثم ينتقل في المقطع الموسيقي إلى مقام الراست على درجة النوى (Sol)، وتتالف المقطوعة الموسيقية من مذهب و ثلاث جمل موسيقية مختلفة الفكرة ، تتوافق جميعها في آخر جزء من لحن الجملة الموسيقية (الحقل رقم 11، 14، 17) للعودة إلى المذهب (صقر عبدة، مقابلة خاصة،9/24). تنتهي المقطوعة بعد اداء آخر مذهب، وينحصر اللحن ضمن المسافة الموسيقية الثامنة (Re- Re)، مستخدما في جملة الغناء قفزة صاعده قيمة مسافتها الرابعة (Re -Sol)، كذلك قفزة هابطه قيمة مسافتها الثالثة (SoL -Re)، اما في الجملة الموسيقية فقد استخدم قفزة صاعدة قيمة مسافتها الثامنة (Re- Re)، ويبدأ اللحن وينتهي بدرجة الدوكاه (Re)، واستخدم ايضاً التلوين اللحني في بعض الحقول كما في المدونة الموسيقية* التالية:



أما الأشكال الموسيقية المستخدمة في اللحن فتعتمد على السوداء، وذات السن، وذات السنّين.

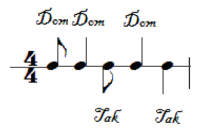
* ثم التدوين الموسيقي من واقع التسجيل الصوتي لأغنية غزيّل لمَّا لاقاني بصوت صاحبها الفنان توفيق النمري .

ورد هذا اللحن من الفنان الأردني توفيق النمري، الذي يدل على بساطة اللحن وانسيابيته، ويعتبر هذا العمل اضافة جديدة من حيث الكلمة والمقام والاداء، فقد اضاف ثلاث جمل لحنية موسيقية مختلفة إلى الجملة الغنائية أما الكلمات فقد استخدمها توفيق بطريقة تتناسب مع اللحن، من حيث الاعادة والتكرار لبعض الجمل، وعلى النحو التالي:

غـــزَيِّل لـمَّـــا لأقـــانِي	بْسَهْـم عْيونُـــهْ رَمَـــاني
شَـــبَكْ قلبي بْـــدَلالَهْ	وبــجَمَالُـــهْ الرَّبَّـــانِـي
يا غزَيِّل بينِي وْبينَـــك	نُور الـبَدر مْن جْبـــينَكْ
بَطْلُبْ مِنْ اللــه يْعِينَــكْ	تِسْلَمْ وَحْدَكْ عَشَـــانِـي
يا غْزَيِّلْ وِشْـلُونْ حَـالَكْ	ريـتِ الـدّنْيا تِـصْفَالَكْ
خَلِّـــيـنِي عَلَــى بَـالَـــكْ	ووعَــى تِـرْجَــعْ تِنْـسَانِي
يا سَـــاكِن بالبَرِّيِّـــــــهْ	مِـــنْـهَـــا أصْــل الحُرِّيِّــهْ
فِـيهَـــا غُـــدرَان المَيِّـــهْ	وْمَرْتَـــعْ ريــــم الغُـــزْلان
يا ريتَنِي عَايِشْ قُـربَكْ	وَفْهَمْ شُـــو مْخَبَّى بْـقَلبَكْ
مَـا شَاغِلْنِي غَيـــرْ حُبَّكْ	يــا بُـو الجِفْن النَّعْـــسَان
لمَّـــا يْـــشَاهِدْ نُورْ بَــدْري	بَدْر اللــيــل شْلــونْ يـسْري
أو هَــــالزَّمَـــنْ عَادَانِــي	مَـــا فُـوتُهْ لَوْ ضَـــاعْ عُمْـري
وْعَــالمَـحَبّــه ثْـصَافينَـا	فَــاكِـرْ لمَّـــا الْتَـقينَـــــــــا
اللِّــي سَــوَّاك وْسَـــوَّانــي	وَاللهْ شَـــاهِـــدْ عَلــينَـــــــــا
بَدْر اللِيل شْلُونْ يسْري	لمّا يْشَاهِدْ نُورْ بَـــــدْري
مَا فُوتُـــهْ لوْ ضَاعْ عُمْري	أوْ هَالزَّمَـــنْ عَادَانِـــــــي
مَهْمَا قَـــالُو النَّاسْ عَنَّـــا	عَلَى وَعْدَكْ لاستَنَّـــى
بَلْـكِـــي نْـعُــودِ وْنِتْـــهنَّى	وْمَا عُمْــرَكِ بِتْنْسَانِـي

(محمد الغوانمه، دراسة عن الفنان توفيق النمري قيد النشر)

ويستخدم ضرب الدويك في هذا اللحن :



يتشابه اللحن الثاني مع اللحن الرابع بالمقياس حيث يبني من المقياس 4/4 وكذلك في الايقاع او الضرب حيث يبنى من الدويك او ما يعرف بالمقسوم، كذلك في انحصار اللحن ضمن المسافة الثامنه حيث يتوافق مع اللحن الثالث والخامس، واتجاه اللحن صاعد وهابط يتوافق مع اللحن الثالث فقط. أما أوجه الاختلاف فكانت على النحو التالي:

1. يبنى اللحن على مقام البيات وعلى درجة الدوكاه (Re).
2. تختلف درجة الركوز عن بقية الألحان حيث ترتكز على درجة الدكاه (Re).
3. يختلف استخدام الضرب او الايقاع مع اللحن الأول والثالث والخامس .وقد تم ذكر الايقاع سابقاً.

4. يختلف المقياس المستخدم 4/4 مع اللحن الأول والثالث والخامس.
5. نغمية بداية اللحن الدكاه (Re) تختلف مع بقية الألحان.
6. بخصوص اتجاه اللحن يتميز بانه صاعد وهابط ويختلف مع اللحن الأول والرابع والخامس.
7. يتميز هذا اللحن بوجود مذهب يؤدى بعدها اربع جمل موسيقية مختلفة، على خلاف مع بقية الألحان الأخرى.
8. يختلف اللحن من حيث القفزات مع بقية الألحان بوجود ثالثة هابطة.

اللحن الثالث:

يتألف اللحن الثالث للقالب الغنائي يا غزيّل من أربعة حقول مكررة، مبنية على أساس المقياس الثنائي 4/2، من مقام العجم على درجة الجهاركاه (Fa M). عمل الأخوان رحباني على استخدام هذه العبارة اللحنية(يا غزيّل) للمطربة فيروز حيث أضافا لها عدة فكر لحنية جديدة، لا تختلف بسهولتها وانسيابها عن الأصل، حيث حافظ على مرونة اللحن وبساطته، مما زاد في شعبية هذا القالب وانتشاره، فصارت على كلّ لسان، من خلال استخدام عبارة (أوف يا ابا أوف يا ابا أوف يا هلا)، ونلاحظ أنّ اللحن الذي ينحصر ضمن المسافة الموسيقية الثامنة اختلفت عن اللحن الأول (La -La) ويبدأ أداء اللحن بقفزة قيمة مسافتها الرابعة (Do -Fa) ونلاحظ تشابه نغمة البداية في اللحنين من نغمة (Do)، ولكن اختلفت في درجة استقرار اللحن حيث ينتهي بنغمة (Fa)، كما يلاحظ في الجملة التي أضافها الأخوان رحباني اتجاه اللحن هبوطاً ليصل إلى نغمة (La) فجاء التدوين الموسيقي على النحو التالي:



أما الأشكال الموسيقية المستخدمة في اللحن فتعتمد على البيضاء، والسوداء المنقوطة، وذات السن، وذات السن المنقوطة، وذات السنّين.

أما الضرب الذي يستخدم مع الجملة الموسيقية التي أضافها الرحابنه فيستخدم ضرب الملفوف:

Dom

Tak Tak

يتشابه اللحن الثالث مع اللحن الأول والخامس بالمقياس حيث يبني من المقياس 4/2، كذلك في انحصار اللحن ضمن المسافة الثامنه حيث يتوافق مع اللحن الثاني والخامس، واتجاه اللحن صاعد وهابط يتوافق مع اللحن

الثاني فقط. ويتوافق في نغمة البداية (Do) مع اللحن الأول، وبخصوص القفزات فيتوافق مع اللحن الثاني والرابع والخامس. أما أوجه الاختلاف فكانت على النحو التالي:

1. يبنى اللحن على مقام العجم وعلى درجة جهاركاه (Fa).
2. تختلف درجة الركوز عن بقية الألحان حيث ترتكز على درجة جهاركاه (Fa).
3. يختلف استخدام الضرب او الايقاع مع اللحن الأول والثاني والرابع والخامس .وقد تم ذكر الايقاع سابقاً.
4. يختلف المقياس المستخدم 4/2 مع اللحن الثاني والرابع.
5. نغمية بداية اللحن (Do) تختلف مع اللحن الثاني والرابع والخامس.
6. بخصوص اتجاه اللحن يتميز بانه صاعد وهابط ويختلف مع اللحن الأول والرابع والخامس.
7. يوجد اضافة لحنية جديدة بهذا اللحن يكون اتجاه اللحن بها هابطاً.
8. من حيث القفزات فهناك قفزة رابعة صاعدة ويختلف اللحن مع اللحن الأول فقط.

اللحن الرابع:

يوجد لحن غنائي من منطقة جبل الدروز في سوريا لعليا الأطرش، والدة المطرب فريد الأطرش، تؤديه من مقام السيكاه وبمرافقة إيقاعية من ضرب الدويك أو البلدي المقسوم، تشترك في أدائه مجموعة من الآلات الموسيقية، منها آلة الناي والقانون والكمان على النحو التالي:



يتألف اللحن الرابع للقالب الشعبي من أربعة حقول مكررة مبنية على أساس المقياس الرباعي 4/4 .تبدا الجملة اللحنية من نغمة (Sol) ويتجه اللحن نحو الأسفل هابطاً، أما القفزات فتوجد قفزة ثالثة محايدة هابطة (Do - n𝄳) ثم قفزة رابعة صاعدة (Do-Fa)، ثم نجد أن الجملة الموسيقية مكونة من قسمين: الأول لحن تؤديه الفرقة الموسيقية ثم تنشده المؤدية، ويتكرر هذا النمط بحيث يكون اتجاه اللحن هابطاً، أما المسافة التي ينحصر بها اللحن فتقع بين نغمة الرست (Do) ونغمة الحسيني (La).

والقسم الثاني من اللحن يرتكز على تكرار نغمة النوى (Sol) ، بحيث يكون اتجاه اللحن أيضا هابطاً. أما درجة الاستقرار أو الركوز فتنتهي بنغمة السيكاه (𝄳 mi).

ويستخدم ضرب الدويك أو المقسوم في هذا اللحن :

Dom Dom Dom
4/4
Tak Tak

يتشابه اللحن الرابع مع اللحن الأول من حيث بنية المقام ودرجة الركوز ومع اللحن الثاني وبالمقياس حيث يبني من المقياس 4/4 ، واتجاه اللحن صاعد وهابط يتوافق مع اللحن الثاني فقط. ويتوافق في نغمة البداية (Do)

مع اللحن الأول، وبخصوص القفزات فيتوافق مع اللحن الثاني والثالث والخامس. أما أوجه الاختلاف فكانت على النحو التالي:

1. يبنى اللحن على مقام سيكاه وعلى درجة البوسليك (Me ♭).
2. درجة الركوز ترتكز على درجة البوسليك (Me ♭).
3. ينحصر اللحن ضمن المسافة السادسة حيث يختلف مع بقية الألحان.
4. يختلف استخدام الضرب او الايقاع مع اللحن الأول والثالث والخامس .وقد تم ذكر الايقاع سابقاً.
5. يختلف المقياس المستخدم 4/4 مع اللحن الأول والثالث والخامس.
6. نغمية بداية اللحن (Do) تختلف مع اللحن الثاني والرابع والخامس.
7. بخصوص اتجاه اللحن يتميز بانه هابط ويختلف مع بقية الألحان.
8. يوجد اضافة لحنية جديدة بهذا اللحن حيث يرتكز على تكرار نغمة النوى ثم يتجه اللحن للركوز إلى نغمة السيكاه.

اللحن الخامس:

هناك مدونة موسيقية للقالب الشعبي يا غزيّل يظهر بها استخدام سلم سي b الكبير (Sib M) تناولها الأستاذ توفيق سكر عام 1954م (سكر، www.safadi-foundation.org) وأراد أظهار إمكانية توزيع الأغاني الشعبية مستنداً إلى علم الهارموني.

ويمكن دراسة هذه التجربة كنموذج، وما طرأ على اللحن الشعبي من تغير، إضافة إلى الاستخدام الهارموني في العمل نتيجة للثقافة الغربية المكتسبة ودراسته للعلوم الموسيقية الغربية التي سعى إلى توظيفها لخدمة الموسيقا العربية.

وأضاف ألحاناً، وكان لكل دور لحن مختلف عن الآخر مستوحى من اللحن الأساسي ، جعل الدور الأول بمثابة قسماً لا يتجزأ من اللازمة وبوصل الأدوار بعضها ببعض، كما ضاعف في المجال الصوتي للحن، إذ كان محصوراً بين الدرجة الأولى والخامسة، ومن ثمّ عمل على تغيير الإيقاع.

وقد ساهم توفيق سكر في تطوير القالب الشعبي من ألحانه التقليدية إلى الغناء الأكاديمي المحترف، بحيث يستطيع أن يفهمه المتخصص في العلوم الموسيقية.

وهو يُقسّم العمل إلى عدة أقسام :

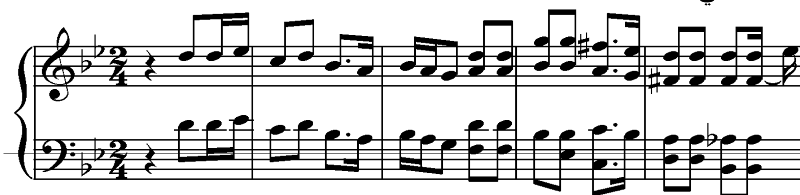
القسم الأول : تتألف موسيقا يا غزيّل عند توفيق سكر من أربعة حقول مأخوذة من التراث العربي ومبنية على أساس المقياس الثنائي 4/2 . تبدأ الجملة من الضلع الثاني من الحقل الأول، ويكرر اللحن، ثم يضفي جمالا بتصوير الجملة اللحنية من درجة مختلفة. ونلاحظ اتجاه اللحن صاعدا يبدأ بقفزة بمسافة الرابعة (Fa- Si b) كما هو مأخوذ من التراث العربي، مع اختلاف الطبقة، وتنحصر الجملة اللحنية ضمن المسافة السادسة (Fa –Re)، وتظهر انسيابية اللحن وبساطته وتسلسل النغمات المتتالية، وتوجد قفزات أخرى حيث يعمل على تصوير اللحن من (Si b – Mi b) بمسافة الرابعة أيضا.ويستقر اللحن على نغمة (Si b)، ويضيف المؤلف جملة لحنية من إبداعه ليستقر على نغمة (Sol) مستخدما التلوين النغمي، بينما يرافق الخط اللحني نغمات هارمونية توافقية بأسلوب إيقاعي يتماشى مع الجملة الميلودية .كما في الشكل التالي:



يعود لتكرار الجملة المأخوذة من التراث ثم يضيف عبارة جديدة مع مرافقة استخدام الاكوردات باليد اليمنى بعد ما كان استخدامها باليد اليسرى. كما في الشكل التالي:



القسم الثاني : يبدأ بجملة جديدة تتكون من أربعة حقول ونصف وتُعزف من مفتاح صول و فا، ومن طبقة السوبرانو، والتنور معتمدا على البناء الهارموني في نهاية الجملة. حيث تبدأ هذه الجملة وتنتهي من نغمة (Re) موضحا ذلك الشكل التالي:



يعود إلى لحن يا غزيّل، ولكن تؤديه الطبقة المنخفضة بحيث يبدأ من نغمة (Re -Sol) بمسافة رابعة صاعدة، ثم يعمل على تصوير الجملة من نغمة الصول يعود ويكرر الجملة اللحنية.

نستنتج من خلال دراسة هذا العمل الموسيقي محاولة سكر إبراز لحن القالب الغنائي الشعبي يا غزيّل بعدة أشكال، ومن درجات موسيقية مختلفة، اعتمد خلالها التنسيق والتآلف الموسيقي. واستطاع بمهارة أن يُضفي جمالا على جمال اللحن الشعبي، كما أظهر مقدرته على مزج ثقافته وعلمه الغربي مع بساطة اللحن الشعبي العربي، مضيفا له بعض الأفكار الموسيقية البسيطة.

يتشابه اللحن الخامس مع اللحن الثالث من حيث بنية المقام حيث يبنى من مقام العجم، ولكنه يختلف معه بدرجة الركوز، وبالمقياس حيث يبني من المقياس 4/2 ويتشابه مع اللحن الأول والثالث، كذلك في انحصار اللحن ضمن المسافة الثامنه، حيث يتوافق مع اللحن الثاني والثالث، واتجاه اللحن صاعدا يتوافق مع اللحن الأول وجزء من اللحن الثاني والثالث، وبخصوص القفزات فيتوافق مع اللحن الثاني والثالث والرابع. أما أوجه الاختلاف فكانت على النحو التالي:

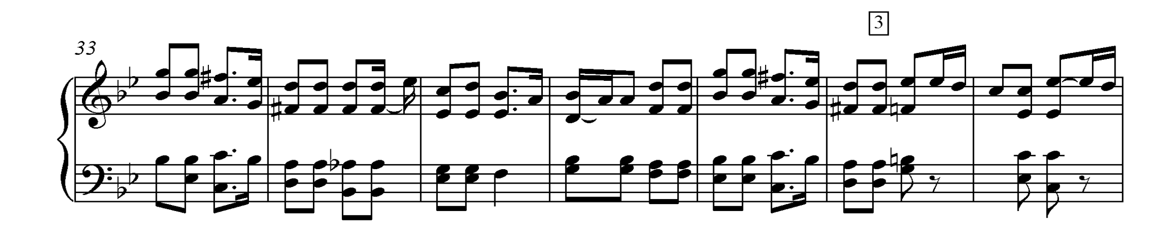
1. يبنى اللحن من مقام العجم وعلى درجة عجم (Si b).
2. درجة الركوز ترتكز على درجة عجم (Si b).
3. ينحصر اللحن ضمن المسافة الثامنه حيث يختلف مع اللحن الأول والرابع.
4. يختلف استخدام الضرب او الايقاع مع بقية الألحان لعدم مرافقة الايقاع وانما يعتمد على البناء الهارموني.
5. يختلف المقياس المستخدم 4/2 مع اللحن الثاني والرابع.
6. نغمية بداية اللحن (Si b) تختلف مع بقية الألحان .
7. بخصوص اتجاه اللحن يتميز بانه صاعد ويختلف مع اللحن الثاني والثالث والرابع.
8. يوجد اضافة لحنية جديدة بهذا اللحن حيث يعتمد على البناء الهارموني.

يا غزيّل

توفيق سكر









اللحن السادس :

يوجد لحن غنائي لبناني، وثقه الخوري يوكيم مبارك في مجموعة الوثائق والنصوص التي أثبتها وترجمها إلى الفرنسية وعلق عليها، يؤدى من سلم Sol الكبير وبمرافقة إيقاعية من المصمودي الصغير، ورد تدوينه على النحو التالي:



يتألف اللحن السادس للقالب الشعبي من أربعة حقول مكررة مبنية على أساس المقياس الرباعي 4/4 .تبدا الجملة اللحنية من نغمة (Re) ويتجه اللحن نحو الأعلى صعوداً وهبوطاً، أما القفزات فتوجد قفزة رابعة صاعدة (Re - Sol) ثم ينساب اللحن بتسلسل النغمات، أما المسافة التي ينحصر بها اللحن فتقع بين نغمة الدكاه (Re) ونغمة الماهور (Si).

درجة الاستقرار أو الركوز فتنتهي بنغمة النوى (Sol).

ويستخدم ضرب المصمودي الصغير في هذا اللحن :

Dom Dom Dom

Tak Tak

يتشابه اللحن السادس مع اللحن الرابع من حيث انحصار اللحن ضمن المسافة السادسة، ومع اللحن الثاني والرابع بالمقياس حيث يبني من المقياس 4/4، واتجاه اللحن صاعداً وهابطاً يتوافق مع اللحن الثاني والثالث. ويتوافق في نغمة البداية (Sol) مع اللحن الرابع، وبخصوص القفزات يتوافق مع جميع الألحان باستثناء اللحن الأول. أما أوجه الاختلاف فكانت على النحو التالي:

1. يبنى اللحن على مقام سلم (Sol) وعلى درجة النوى (Sol).
2. درجة الركوز ترتكز على درجة النوى (Sol).
3. يختلف استخدام الضرب او الايقاع المصمودي الصغير ، من حيث البنية وسرعة الأداء مع بقية الضروب المستخدمة.
4. يختلف المقياس المستخدم 4/4 مع اللحن الأول والثالث والخامس .
5. نغمية بداية اللحن (Sol) تختلف مع اللحن الأول الثاني والثالث والخامس .
6. بخصوص اتجاه اللحن يتميز بانه صاعد وهابط ويختلف مع اللحن الأول والرابع والخامس.
7. لا يوجد اضافة لحنية جديدة بهذا اللحن .

اللحن السابع :

يتألف اللحن السابع للقالب الغنائي يا غزيّل من جملة لحنية وحقول مكررة مبنية على أساس المقياس الرباعي 4/4 .وتم الحصول على هذا اللحن من تسجيل قديم لعرس في قرية رميش اللبنانية، أجراها باحث كدراسة ميدانية (ابو سمرا،1999 ، 111) وردت كما في الشكل:



ويغنى هذا اللحن من مقام فيه طابع او نسبة السيكاه على درجة الأوج (Si ♭)، كما هو واضح في التدوين الموسيقي، نلاحظ اتجاه اللحن صاعداً وهابطاً، ويبدأ بالمسافة الثانية، وينحصر اللحن ضمن المسافة الرابعة (La –Re) وتظهر انسيابية اللحن وبساطته وتسلسل النغمات المتتالية، إذ لا يوجد قفزات، ويستقر اللحن على نغمة الأوج (Si ♭)، أما الأشكال الموسيقية المستخدمة في اللحن فتعتمد على البيضاء، والسوداء، والسوداء المنقوطة، وذات السنّين.

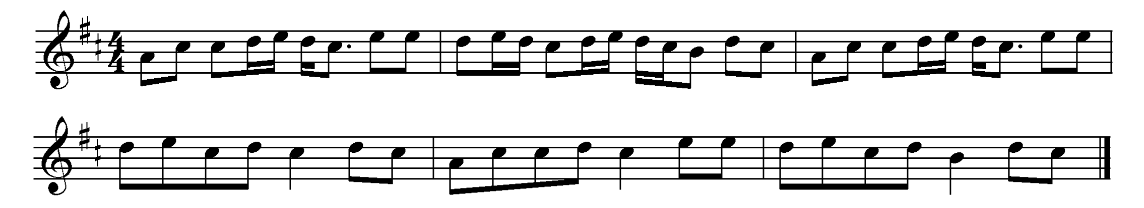
ويستخدم ضرب المصمودي الصغير في هذا اللحن وعلى النحو التالي:

ويتشابه اللحن السابع مع اللحن الأول والرابع من حيث بنية المقام، ودرجة الركوز مع اللحن الثاني والثالث والسادس، والمقياس الرباعي مع اللحن الثاني والرابع والسادس، واتجاه اللحن مع اللحن الثاني والثالث والسادس، اما أوجه الاختلاف فمتعددة منها :

1. يبنى اللحن من مقام السيكاه ويختلف بذلك مع مقام اللحن الثاني والثالث والرابع والخامس وكذلك السادس.
2. درجة الركوز ترتكز على درجة الأوج (Si ♭) بذلك يكون الاختلاف مع بقية الألحان.
3. انحصار اللحن ضمن مسافة الرابعة يعتبر اللحن السابع اقل مسافة ينحصر بها اللحن ضمن المسافة الرابعة بينما بقية الألحان والمسافات مختلفة.
4. استخدم الايقاع المصمودي الصغير في اللحن بينما لم يستخدم هذا الايقاع إلا مع اللحن السادس.
5. المقياس الذي يبنى عليه اللحن الاول هو المقياس الرباعي 4/4 ويختلف مع اللحن الأول والثالث والخامس.
6. بخصوص درجة ركوز اللحن هناك اختلاف واضح مع بقية الألحان.
7. اما اتجاه اللحن فيوجد اختلاف مع اللحن الأول والرابع والخامس وهو عكس اتجاه بقية الألحان.

اللحن الثامن:

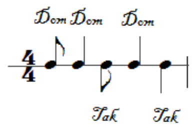
يتألف أللحن الثامن للقالب الغنائي يا غزيّل من جملة لحنية مبنية على أساس المقياس الرباعي 4/4 .وتم الحصول على هذا اللحن من تسجيل لعازف على آلة المنجيرة (الكمان)، لعلي السيد من جديدة مرجعيون اللبنانية، أجراها باحث كدراسة ميدانية (ابو سمرا،1999 ،113) وردت كما في الشكل:



ويغنى هذا اللحن من مقام فيه طابع او نسبة السيكاه على درجة نم شهناز(Do ‡) كما هو واضح في التدوين الموسيقي، نلاحظ اتجاه اللحن صاعداً وهابطاً، ويبدأ بالمسافة الثالثة، وينحصر اللحن ضمن المسافة الخامسة (La –Me) وتظهر انسيابية اللحن وبساطته وتسلسل النغمات المتتالية، ويوجد قفزات ثالثة صاعدة

وهابطة، ويستقر اللحن على نغمة نم شهناز (Do‡)، أما الأشكال الموسيقية المستخدمة في اللحن فتعتمد على السوداء، وذات السن وذات السن المنقوطة، وذات السنّين.

ويستخدم ضرب الدويك أو المقسوم في هذا اللحن :



ويتشابه اللحن الثامن مع اللحن الأول والرابع والسابع من حيث بنية المقام(السيكاه)،ومن حيث انحصار اللحن يتشابه مع اللحن الأول والتاسع، والايقاع مع اللحن السادس والسابع، والمقياس الرباعي مع اللحن الثاني والرابع والسادس والسابع والتاسع، واتجاه اللحن مع اللحن الثاني والثالث والسادس والسابع والتاسع، ومن حيث الإضافات اللحنية يتشابه مع اللحن الأول والسادس والسايع والتاسع، اما أوجه الاختلاف فمتعددة منها:

1. يبنى اللحن من مقام السيكاه ويختلف بذلك مع مقام اللحن الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس وكذلك التاسع.
2. درجة الركوز يرتكز اللحن على درجة نم شهناز (Do‡) بذلك يكون الاختلاف مع بقية الألحان.
3. انحصار اللحن ضمن مسافة الخامسة ويختلف بذلك مع اللحن الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس والسابع.
4. استخدم إيقاع المقسوم في اللحن بينما لم يستخدم هذا الايقاع إلا مع اللحن الثاني والرابع والتاسع.
5. المقياس الذي يبنى عليه اللحن الثامن هو المقياس الرباعي 4/4 ويختلف مع اللحن الأول والثالث والخامس.
6. بخصوص درجة ركوز اللحن هناك اختلاف واضح مع بقية الألحان عدا اللحن السابع.
7. اما اتجاه اللحن فيوجد اختلاف مع اللحن الثاني والثالث والرابع والخامس.

اللحن التاسع:

يتألف اللحن التاسع للقالب الغنائي يا غزيّل من جملة لحنية مبنية على أساس المقياس الرباعي 4/4 .وتم الحصول على هذا اللحن من تسجيل لعازف على آلة المنجيرة (الكمان)، لأبو عدنان من قرية البستان اللبنانية، أجراها باحث كدراسة ميدانية (ابو سمرا،1999، 114) وردت كما في الشكل:



ويغنى هذا اللحن من مقام البيات على درجة الماهور (Si) كما هو واضح في التدوين الموسيقي، نلاحظ اتجاه اللحن هابطاً، ويبدأ بالمسافة الثالثة، وينحصر اللحن ضمن المسافة الخامسة (La –Me) وتظهر انسيابية اللحن وبساطته وتسلسل النغمات المتتالية، ويوجد قفزات رابعة وثالثة صاعدة، ويستقر اللحن على نغمة

الماهور(Si)، أما الأشكال الموسيقية المستخدمة في اللحن فتعتمد على السوداء، وذات السن وذات السن المنقوطة، وذات السنّين.

ويستخدم ضرب المصمودي الصغير في هذا اللحن وعلى النحو التالي:

ويتشابه اللحن التاسع مع اللحن الثاني من حيث بنية المقام (البيات)، ومن حيث انحصار اللحن يتشابه مع اللحن الأول والثامن، والايقاع المصمودي الصغير مع اللحن السادس والسابع، والمقياس الرباعي مع اللحن الثاني والرابع والسادس والسابع والثامن، واتجاه اللحن هابطاً مع اللحن الرابع، ومن حيث الإضافات اللحنية يتشابه مع اللحن الأول والسادس والسايع والثامن،ومن حيث القفزات يتشابه مع اللحن الثالث والرابع، والخامس، والسادس.

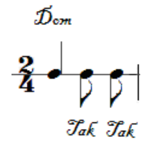
اما أوجه الاختلاف فمتعددة منها:

1. يبنى اللحن من مقام البيات على درجة الماهورويختلف بذلك مع بقية الألحان باستثناء اللحن الثاني.
2. درجة الركوز يرتكز اللحن على درجة الماهور (Si) بذلك يكون الاختلاف مع بقية الألحان.
3. انحصار اللحن ضمن مسافة الخامسة ويختلف بذلك مع اللحن الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس والسابع.
4. استخدم إيقاع المصمودي الصغير في اللحن ويختلف هذا الايقاع مع اللحن الأول والثاني والثالث والرابع والخامس والثامن.
5. المقياس الذي يبنى عليه اللحن التاسع هو المقياس الرباعي 4/4 ويختلف مع اللحن الأول والثالث والخامس.
6. بخصوص درجة ركوز اللحن هناك اختلاف واضح مع بقية الألحان.
7. اما إتجاه اللحن فيوجد اختلاف مع جمع الألحان بإستثناء اللحن الرابع.

الإيقاع الموسيقي:

نظرا لبساطة اللحن وانسيابيته جاء الإيقاع المرافق له في غاية السهولة واليسر، حيث استخدمت عدة إيقاعات من المقياس البسيط 4/2 منها البلدي المقسوم، والملفوف، والثنائي. إيقاع ملفوف (عباس، 1986، ص114).

ضرب الوحدة السائرة المزخرفة:



ضرب البمب او ما يعرف بالفلاحي او مقسوم سريع:

ضرب الدويك والمتعارف عليه في بلاد الشام المقسوم:

أما الجملة التي أضافها الرحابنه فيستخدم ضرب اللف:



ضرب المصمودي الصغير



خلاصة الدراسة:

استطاع الباحث في نهاية الدراسة حصر منطقة أداء هذا اللون الغنائي من الزجل الشعبي المعروف في منطقة بلاد الشام، والتأكيد على وجوده في منطقة شمال الأردن، وذلك من خلال إبراز بعض النماذج الغنائية التي تحاكي طبيعة المنطقة واللهجة المستخدمة فيها، وظهر ذلك باستخدام بعض المصطلحات والعبارات التي تعود بالأصل إلى المجتمع الأردني والحياة البدوية والريفية، التي كانت في بدايات القرن التاسع عشر .كما استطاع الباحث جمع بعض المدونات الموسيقية مثل مدونة توفيق سكر التي حصل عليها الباحث اثناء دراسته في كلية الموسيقا بجامعة الروح القدس/ لبنان، ومدونة يا غزيل للفنان توفيق النمري من وائل حداد/ قسم الموسيقى جامعة اليرموك. ومدونة من منشورات الندوة اللبنانية (خماسية انطاكية)، اثبتها وترجمها إلى الفرنسية، يوكيم مبارك، وتدوين البعض منها بناءً على خبرته الموسيقية المتواضعه.

ومن خلال دراسة النصوص المشار إليها سابقاً وجد أنها تتشابه في البناء الشعري نفسه، كما يوجد بعض الكلمات والعبارات التي استخدمت في مناطق مختلفة في سوريا وفلسطين والأردن وأحيانا لبنان مثل:

1. يا غزيّل يا ابو الهيبه.
2. يا غزيّل يا ابن عمي يا ابو القميص الزّمي.
3. يا غزيّل قدُّه قدُّه   رُبع المَجيدي خَدُّه.

كما وجد نص تشابه استخدامه في لبنان وسوريا والأردن ورد على النحو التالي:

1. عبارة " يا غزيّل يا ابو الهيبه " وردت متشابه في (13) نصاً من الدراسة، وكذلك تشابه عجز البيت نفسه في عبارة " يا هاوي يا معذّيبا " أربع مرات في الدراسة، كما وردت مرتين فقط عبارة " يا غزيّل يا بو العيبه".
2. يا غزيّل آل ع الضفه رفي بأحلامك رفه، فقد ورد استخدامها في لبنان والأردن .
3. وجد تشابه في قافية يا غزيّل بمعظم النماذج الشعرية حيث تنتهي جميعها ب " با "، إلا أنه وُجد نموذج تنتهي قافيتة ب " ني ".
4. وجد تشابه في البنية الشعرية من حيث القافية لصدر البيت الاول والثاني وعجز البيت الاول في الكثير من النصوص مع توحيد قافية عجز البيت الثاني لتنتهي ب (ا). مثل:

يا غزيّل يا ابنْ عَمّي	يا ابو القميص الزمّي
خُذْ أُمَك وإرحَل عَنّي	عَــوفتـني حَــالــِنا

أما بالنسبه للاختلافات التي لاحظها الباحث فهي على النحو التالي:

1. اختلف عجز البيت الذي يحوي عبارة " يا غزيّل يا ابو الهيبه " باستخدام نصوص متعددة ومختلفة وعلى النحو التالي: يا ابو عبايا مقصبه، مرحبتين ومرحبا، يا مسوسح يا عدّبا، يا جاي من المغربا، يام الوجّ الطّيبا، نَسّم يا ريح الصبِا، وعني لا تبعدا، فرحت بيني وبينه، يا هاوي بالمغربه.
2. عبارة " يا غزيّل قدي قده " وردت مرةً واحدةً في فلسطين، ووردت في الأردن مع اختلاف بسيط في النص، حيث جاءت " يا غزيل قده قده" .أما كلمات صدر البيت " لفرش وانام بحده " فقد وردت استخدام عبارات مختلفة بعجز البيت في فلسطين والأردن مثل " أبو عيون مذبلا " و " واجعل العمر مضى " و" غصبن عنك يا بيه ".
3. عبارة "خذ امك وارحل عني " وردت في فلسطين والأردن أربع مرات، مع الاختلاف في عجز البيت، حيث جاءت على النحو التالي : " وصّلتيني جهنما " و " طيحتيني جهنما " و " وديها ع جهنما " و"عوفتني حالينا ".
4. عبارة " يا غزيّل لا تغزلها " وردت عدة مرات وبمختلف المناطق، إلا أن عجز البيت، اختلف في تقديم مصطلح (السمرا) عن (البيضا) لمره واحده فقط ، أما عجز البيت فقد جاء على النحو التالي : " من الصبح للمغربا" و" من المشرق للمغربا "، كما ورد نص مختلف عجزه كلياً عما ورد مسبقا حيث جاء على النحو التالي :

يا غزيّل لا تغازلها	إم قذِيلِة بتزَعِلها
خُذها عَ السهل أقتُلها	ولا تِشقي فيها حَدا

5. عبارة " يا غزيّل تحت التينه" أو " على التينه " بالمفهوم نفسه، حسب اللهجة المحلية وردت ثلاث مرات في الدراسة، إلا ان عجز البيت أيضا اختلف؛ فقد ورد على النحو التالي: بوكل ما بطعميني أو من حبا عايف ديني.
6. استخدمت بعض المصطلحات التي تحث على شرب الخمرة في لبنان، ولكننا لم نجدها في الدراسة بمنطقة فلسطين والأردن.
7. استخدمت أسماء أماكن ومدن تحاكي المناطق التي ينتمي اليها الزجال، مثل: البيرة، القدس، الخليل، النقب، جنين.
8. استخدمت مصطلحات في صدر البيت مثل: الميّا ، النهر، الضفه، التينه، السطوح، الدوّارة، الحاكوره، التلة، التوتة، الحصيره، المهرة، السدة، القنا.
9. وردت عبارات ومصطلحات جديدة في الدراسة، ومن مختلف المناطق، تعبر عن جمالية الصورة وقدرة الزجال على استخدامها باللهجة العامية أو المحكية مثل: الممشوقة، شلوحو، بتوميلك، انخعي، المجيدي، مدقدقه، المرابع وغيرها.
10. وجدت عدة نصوص بقوافي متنوعة في الدراسة.
11. استطاع الباحث دراسة ستة نماذج موسيقية خاصة بلحن القالب الغنائي الشعبي " يا غزيّل "وتحليلها واستخلاص النتائج التالية:

ملخص التحليل الموسيقي للحن " يا غزيّل "

اللحن	المقام	درجة الركوز	ينحصر اللحن بمسافة	الإيقاع	الميزان	نغمة البداية	اتجاه اللحن	إضافات لحنية	القفزات	ملاحظات
اللحن الأول	سيكاه	Mi 𝄳	الخامسة	البمب او الفلاحي	4/2	Do	صاعد	لا يوجد	ثالثة محايدة* محايدة* صاعدة	تكرار الجملة 2
اللحن الثاني	بيات	Re	اوكتاف	الدويك او/مقسوم	4/4	Re	صاعد وهابط	يوجد اربع جمل لحنية	رابعة صاعدة، وثالثة هابطة	تكرار المذهب بعد اداء كل جملة لحنية وعددها ثلاث
اللحن الثالث	عجم	Fa	اوكتاف	الملفوف	4/2	Do	صاعد وهابط	يوجد	رابعة صاعدة	اتجاه الجملة المضافة هابطه
اللحن الرابع	سيكاه	Mi 𝄳	السادسة	الدويك بلدي/ مقسوم	4/4	Sol	هابط	يوجد	ثالثة محايدة صاعدة ورابعة صاعدة	
اللحن الخامس	Sib M	Sib	3 اوكتاف	بدون	4/2	Fa	صاعد	يوجد	رابعة صاعدة	اعتمد البناء الهارموني ويوجد إضافات لحنية
اللحن السادس	Sol M	Sol	السادسة	المصمودي الصغير	4/4	Sol	صاعد وهابط	لا يوجد	رابعة صاعدة	
اللحن السابع	نسبة سيكاة	Si 𝄳	الرابعة	المصمودي الصغير	4/4	La	صاعد وهابط	لا يوجد	لا يوجد	
اللحن الثامن	سيكاة	Do ‡	الخامسة	المقسوم	4/4	La	صاعد وهابط	لا يوجد	ثالثة صاعدة وهابطة	
اللحن التاسع	بيات	Si	الخامسة	المصمودي الصغير	4/4	Si	صاعد وهابط	لا يوجد	ثالثة محايدة صاعدة ورابعة صاعدة	

* المحايدة : هي المسافة التي بين النغمة ومجاورتها العلوية وتبلغ قيمتها 4/3 البعد.

ملخص دراسة النصوص الأدبية للقالب الغنائي الشعبي "يا غزيّل "

النص صدر البيت	الأردن	سوريا	فلسطين	لبنان	التكرار	عجز البيت	ملاحظات
يا غزيّل يا ابو الهيبه	توجد	توجد	توجد	توجد	عدة مرات	يا ابو عبايا مقصبه، مرحبتين ومرحبا، يا مسوسح يا عدّبا، يا جاي من المغربا، يام الوجّ الطّيبا، نَسّم يا ريح الصبِا، وعني لا تبعدا، فرحت بيني وبينه، يا هاوي بالمغربه	وردت يا ابو العيبا
يا غزيّل يا بن عمي	توجد	-	توجد	-	3	يا بو قميص الزمي	
يا غزيّل قدي قده	توجد		توجد		1		وردت قدة قدة
لفرش وانام بحده	توجد	-	توجد	-	1	أبو عيون مذبلا وواجعل العمر مضى وغصبن عنك يا بيه	
خذ امك وارحل عني	توجد	-	توجد	-	4	وصّلتيني جهنما وطيحتيني جهنما ووديها ع جهنما وعوفتني حالينا	
يا غزيّل آلعا الضفه	توجد	-	-	توجد	2	اختلاف في كلمة الابا والهبة	
يا غزيّل تحت التينه	توجد	-	-	توجد	2	بتوكل ما بطعميني أو من حبا عايف ديني	
يا غزيّل لا تغزلها	توجد	توجد	توجد	توجد	عدة مرات	من الصبح للمغربا ومن المشرق للمغربا	
- لو بدوقي التبّولي	-	-	-	توجد	1	تا نسكر عالمسطبا عا العرق ما اطيبا	مصطلح الشرب والخمره

قائمة معاني الكلمات الشعبية التي وردت في هذه الدراسة

الكلمة	المعنى
دبحتيني	ذبحتيني
قلو	قُل له
يمّا	إمّا
بضَلِلو	بظل له أو على ذمته
كلو	كله
مَنّي	إنني
مقصبيه	مزينه بالقصب
بقولاتك	بِقولك
السطوحي	اعلى المنزل (فوقه)
طلّي	إظهري
ال بلحوله	اسم منطقة
طُقي	زيادة الضغط الداخلي للشخص من شدة القهر
بعد اللي	يبقى لي
بالميّه	بالماء
ملهليبا	من لهب دلالة على زيادة الشوق
يمّ	يا أم
القامة	قوام الجسم
الممشوقة	الجميلة
بفيّة	بظل
مسوسح	شديد الجمال
المسطبا	مدحل البيت أو عتبة البيت
دلو	من الذُل والاذلال
يشّلو	تنهمر مثل الشلال
شلوحو	غصونه
بتوميلك	تشير لك
باروده	سلاح (بندقية)
كاري	شغلي
الدوّاره	منطقة دائرية
عايف	عدم المقدرة على التحمل
الهيني	بالهيين
الحاكوره	الحديقة
مبورده	بارده
مشويبا	حارَّة
الوجّ ، وج	الوجه
ندرت	نذرت
نطرت	انتظرت

الكلمة	المعنى
القربانه	خبزة دائرية للدلالة على السيد المسيح
قوّاس	ضارب القوس
برمتيني	لف بشكل دائري
نسوني	غير قادر على التذكر
كرمالك	لأجلك
تبوله	اكله لبنانية
خمنوكي	افتكروكي
لسّا لي	ما زال لي
سِعه	ساعة
سند	عهد او وثيقة
بزمّه	مشدود او مزموم
انخعي	ادخلي، او ادفعي
الحاصيره	البساط
دالع	ظاهر
طيحتيني	ادخلتيني
قدي قده	مساويا له بنفس المواصفات
المجيدي	عمله تركية قديمة من الذهب الخفيف
السناسل	جدار يرتب من الحجاره لبيان حدود فاصله بيني قطعة ارض واخرى
القناصل	من القنصل ويقصد بها التربية الحسنه
السده	مكان لتخزين المواد
اكتلها	اقتلها
يا يبور	القطار
العمله	زيت رخيص الثمن يباع بالقِرَبْ على ظهور الحمير او البغال
القنا	القناة
مدقدقه	المرأة التي تضع الوشم على اليدين او الوجه
مرابع	العامل او الحرّاث الذي يعمل مقابل ربع المحصول
تعي حدي	تعالي بجانبي
الحطه	الغطاء الذي يضعه الرجل على رأسه
لظمتوني	تدخيل الخيط بالابره
لحيه مشرشبه	شعر الذقن المتقن والمتدلي
ام قذيله	المرأة التي يظهر خُصل من شعرها
شلون	كيف

قائمة المصادر والمراجع:

ابو سمر، نضال، 1999، أغاني **وموسيقى الأعراس في بعض القرى المسيحيّة في الجنوب اللبناني (جزين، مرجعيون، بنت جبيل)** دراسة للحصول على درجة الماجستير، جامعة الروح القدس- الكسليك، لبنان.

الحسيني،عيسى خليل محسن،2005، **الفلكلور الشعبي الفلسطيني**، دار جرير للنشر والتوزيع،ط 1، عمان.

حمام ،عبد الحميد،1994، **الجنك والجنكية**،مجلة أبحاث اليرموك" سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 10العدد4.

صبيحات، إبراهيم رجب،2009 ،**الزجل الشعبي في شمال فلسطين**، رسالة ماجستير في الموسيقا ، جامعة اليرموك.

عباس، حبيب ظاهر ، 1986،**نظريات الموسيقا العربية**، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون الموسيقية، معهد الدراسات النغمية العراقي،العراق.

عبد الرحمن، طاهر سيف، 2008، **الزجل الشعبي والعرس الفلسطيني**،دائرة المكتبة الوطنية، عمان الطبعة الأولى.

عبد الوهاب، امين محمد ، العبيدي، محمد، 1995 ، **لسان العرب/ ابن منظور**، الجزء الخامس عشر، دار احياء التراث.

غوانمة، محمد ، 1997،**الأهزوجة الأردنية**، مطبعة الروزنا، اربد، الأردن.

غوانمة، محمد، 2012، دراسة عن الفنان الأردني توفيق النمري، قيد النشر.

فاضل، إبراهيم ،1980، **الأغنية الشعبية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

فخر الدين، يوسف،2008، **الزجل في بلاد الشام حتى القرن الخامس عشر**، أطروحة ماجستير، جامعة حيفا.

مبارك، يواكيم ،1984، **خماسية انطاكيّة/ ابعاد مَارونية**، الجزء الثاني ،كتاب التراث الشعبي والاسطورة، المجلد الأول ، منشورات الندوة اللبنانية، بيروت.

محفوظ، حسين علي ، 1977،**قاموس الموسيقا العربية**، دار الحرية للطباعة، بغداد.

ملحم، إبراهيم احمد، 2000، **الأغنية الشعبية في شمال فلسطين قبل عام 1948**،مكتبة الكتاني، الطبعة الأولى، اربد، الأردن.

يعقوب، إميل بديع ،1987، **الأغاني الشعبية اللبنانية** (دراسة وبعض نماذجها الحلوة) تأليف سعيد الرياشي، مؤسسة جروس برس،لبنان.

المصادر والمراجع الإلكترونية:

الحافظ، موسى، 2012/4/10 ، انواع الزجل الشعبي، موقع
http://m-hafed.com/index.php?option=com_content&view=article&id=10:2009-03-05-14-11-54&catid=3:2009-03-02-10-33-53&Itemid=4 .

الصفدي، محمد، 2012/3/5 ، مؤسسة الصفدي ، توفيق سكر ، موقع :
http://www.safadi-foundation.org/web/Arabic/ARnews-cl.php?subaction=showfull&id=1246887406&archive=&start_from=&ucat=95&

بسطامي، حسان، 1 /2012/3 ، رئيس جوقة ادلب الزجلية، موقع مشتاوي موقع
http://www.mshtawy.com/article-2748.html

عبد الرزاق ذياب،2010/12/27 ، من التراث الشعبي في الجولان ما بقي، الجولان ، موقع:
http://www.jawlan.org/openions/read_article.asp?catigory=106&source=5&link=1962

نعيم، رائد، الباحث العربي ، 1/4/ 2012 مقاييس اللغة، الزجل، موقع :
http://www.baheth.info/all.jsp?term=الزجل .

نعيم، رائد، الباحث العربي،2012/3/27 ، الصحاح في اللغة ، الزجل ، موقع:
http://www.baheth.info/all.jsp?term=الزجل .

نعيم، رائد، لباحث العربي، 2012/4/2 معجم لسان العرب، الزجل، موقع
http://www.baheth.info/all.jsp?term=الزجل .

سلوم لياس سلوم، ،2010 ، نشأت وتاريخ شعر الزجل، منتدى زجل سوريا، 2012/4/17
،http://www.zajalsyria.com/showthread.php?294- مقدِّمة-حول-نشأتْ-وتاريخ-شِعر-الزَّجل .

ديلي موشن، أغنية فيروز،2012/4/15 ،موقع
http://www.dailymotion.com/video/x5cfeq_yyyyy-yy-yyyy-yy-yy-yyyyyy_music .

كلمات القالب الغنائي الشعبي يا غزيّل، المطربة فيروز، 2012/3/16 ، موقع ديلي موشن الموقع :
www.dailymotion.com/.../x5cfeq_yyyyy-yy-yyyy.

كلمات القالب الغنائي الشعبي يا غزيّل، وديع الصافي،2012/3/27 موقع فنانين. نت
http://fnanen.net/klmat-aghany/o/ody3-al9afy/ya-ghzyl.html .

رابح، 2010/4/6، أغاني تراثية، موقع ومنتدى التعليم المفتوح،
http://www.oldamasc.com/vb/oldamasc48594/ .

زجل اندلسي ويكيبيديا الموسوعة العالمية موقع :
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B2%D8%AC%D9%84_%D8%A3%D9%86%D8%AF%D9%84%D8%B3%D9%8A - cite_note-ReferenceA-3#cite_note-ReferenceA-3

المقابلات الشخصية:

مقابلة خاصة مع الحاجة شمسية العثامنة،91 عام، مواليد المفرق، سكان قرية حواره، أخذت بتاريخ 25 / 3/2012 الساعة الحادية عشرة صباحا.

مقابلة خاصة مع الحاجة تمام علاونة،90 عام ، سكان قرية الطيبة، اربد، بتاريخ 21 /2012/3 الساعة العاشرة والنصف صباحا.

مقابلة خاصة مع الحاجة وضحه العايد شطناوي،88 عام، سكان قرية حواره، اربد، بتاريخ 1 /2012/4 الساعة التاسعة صباحا.

مقابلة خاصة مع الحاجة فاطمة فالح ابو زيتون،65 عام، سكان قرية كفرعان، اربد، بتاريخ 9 /2012/4 الساعة الواحدة ظهراً.

مقابلة خاصة مع الحاجة مغيضة الزعبي،86 عام، سكان الرمثا، بتاريخ 9 /2012/4 الساعة الواحدة ظهراً.

مقابلة خاصة مع الحاجة تمام الرجا العيدة،75 عام، سكان لواء ديرابي سعيد، اربد، بتاريخ 7 /2012/4 الساعة الواحدة ظهراً.

مقابلة خاصة مع عاطف فرح بدر،51 عام، سكان خربة الوهادنة، محافظة عجلون، بتاريخ 6 /2012/4 الساعة الثانية ظهراً.

مقابلة خاصة مع صالح زياد صالح،68 عام، سكان قرية سحم الكفارات، محافظة اربد، بتاريخ 8 /2012/4 الساعة الواحدة ظهراً.

مقابلة خاصة مع الحاجة تركية عريقات،75 عام، سكان قرية كفرنجه، محافظة عجلون ، بتاريخ 5 /2012/4 الساعة التاسعة صباحاً.

مقابلة خاصة مع الحاجة ثنيا الصبابحة،112 عام، سكان محافظة المفرق، بتاريخ 1 /2012/4 الساعة العاشرة صباحاً.

مقابلة خاصة مع الحاجة نعمة الابراهيم،90 عام، سكان قرية كتم، محافظة اربد ، بتاريخ 2 /2012/4 الساعة العاشرة صباحاً.

مقابلة خاصة مع عازف الكمان صقر عبدة موسى، جامعة اليرموك، كلية الفنون الجميلة، قسم الموسيقا، بتاريخ 2012/9/24 الساعة العاشرة صباحاً.

مقابله خاصة مع الأستاذ الدكتور محمد الغوانمة، جامعة اليرموك، عميد كلية الفنون الجميلة، بتاريخ 10/14 /2012 الساعة العاشرة صباحاً من سكان قرية سحم الكفارات/ محافظة اربد.

مقابلة خاصة مع الدكتور خالد بني دومي، جامعة اليرموك، قسم اللغة العربية، بتاريخ 2012/11/19 الساعة الحادية عشر صباحاً.



الحاجة ثنيا الصبابحة، المفرق ، 112 عام